

Министерство образования и науки Российской Федерации

УДК
ГРНТИ
Инв. №

УТВЕРЖДЕНО:
Исполнитель: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина»
От имени Руководителя организации _____/Иванов А.О./ М.П.

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ОТЧЕТ

о выполнении 2 этапа Государственного контракта
№ П2199 от 09 ноября 2009 г. и Дополнению от 05 апреля 2010 г. № 1/П2199, Дополнению от 28 июля 2010 г. № 2

Исполнитель: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина»
Программа (мероприятие): Федеральная целевая программа «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг., в рамках реализации мероприятия № 1.3.2 Проведение научных исследований целевыми аспирантами.
Проект: Изобразительное искусство Урала в контексте трансформации индустриального общества в постиндустриальное
Руководитель проекта: _____/Гурьянов Вадим Дмитриевич (подпись)

Екатеринбург
2010 г.

Реферат

Отчет 114 с., 1 ч., 34 рис., 0 табл., 43 источн., 3 прил.

Ключевые слова: Изобразительное искусство Урала , индустриальность , постиндустриальность , урбанистика , современное искусство , трансформация , модернизм , постмодернизм

В отчете представлены результаты исследований, выполненных по 2 этапу Государственного контракта № П2199 "Изобразительное искусство Урала в контексте трансформации индустриального общества в постиндустриальное" (шифр "НК-403П") от 09 ноября 2009 по направлению "Филологические науки и искусствоведение" в рамках мероприятия 1.3.2 "Проведение научных исследований целевыми аспирантами.", мероприятия 1.3 "Проведение научных исследований молодыми учеными - кандидатами наук и целевыми аспирантами в научно-образовательных центрах" , направления 1 "Стимулирование закрепления молодежи в сфере науки, образования и высоких технологий." федеральной целевой программы "Научные и научно-педагогические кадры инновационной России" на 2009-2013 годы.

Цель работы - Анализ специфики бытования и стилистики изобразительного искусства Урала в контексте трансформации индустриального общества в постиндустриальное.

Методы: Методика социального конструирования (П. Бергер, Т. Лукман); теория поля (П. Бурдьё); компаративистский метод; семиотический метод; герменевтический метод; метод концептуального моделирования и прогнозирования; концептуальная схематизация.

Инструментарий: Ресурсы и база данных библиотеки УрГУ; ГОСТ 7.32-

2001 Отчет о научно-исследовательской работе; ГОСТ 7.0.5.–2008 Библиографическая ссылка

ГОСТ Р 7.0.3.–2006 Издания. Основные элементы. Термины и определения;

ГОСТ 7.1.–2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления; пакет программ Microsoft Office 2007 Russian.

Полученные результаты: Материалы теоретических исследований, раскрывающие содержание работ по решению поставленных научно-исследовательских задач (объем 3 п.л.), включая:

- аналитический отчет о проведении теоретических исследований;
- отчет по обобщению и оценке результатов исследований;
- рекомендации по возможности использования результатов НИР.
- Заключение экспертной комиссии по открытому опубликованию.

- Копия 1 статьи, опубликованной в журнале ВАК, со ссылкой на проведение НИР в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009 – 2013 годы.

Содержание

Реферат.....	3
Содержание.....	5
Введение.....	6
1 Аннотированная справка по научным результатам НИР, полученным на I этапе.....	11
2 Аналитический отчет о проведении теоретических исследований.....	12
2.1 Глоссарий.....	12
2.2 Выработка теоретико-методологических оснований НИР.....	18
2.3 Трансформации категории индустриального в современных художественных практиках региона.....	24
2.4 Построение региональной модели влияния искусства на развитие территории.....	37
3 Отчет по обобщению и оценке результатов исследований.....	45
Заключение.....	48
Список использованных источников.....	51
Приложение А (Хроника событий).....	55
Приложение Б (Иллюстрации).....	76
Приложение В (Публикации).....	103

Введение

Тесная взаимосвязь искусства и общества, в котором оно формируется и существует, является общепризнанной. Именно в искусстве отражаются характерные черты современной ему социальной действительности и вскрываются наиболее острые проблемы.

Современную мировую ситуацию можно характеризовать как смену социокультурных парадигм. На смену индустриальному обществу приходит постиндустриальное, в котором производственным ресурсом становятся информация и знания. К числу стран, находящихся в ситуации перехода от индустриализма к постиндустриализму, относится и Россия. Однако специфический путь развития российского общества, связанный с форсированной и тотальной индустриализацией в XX веке и непоследовательным переходом в постиндустриальный этап в конце XX – начале XXI веков, спровоцировал во многом конфликтность и травматичность переходных процессов и их восприятия.

Особенно остро эти проблемы стоят в тех регионах, которые традиционно позиционировались как индустриальные. Ярким примером подобного региона является Урал. Начиная с XVIII века, тяжелая промышленность была наиболее значимой сферой деятельности, что определило специфический облик территории, особый тип сознания местных жителей и культурные паттерны. Так, основной формой поселения является город-завод, в ходе развития которого формируется двухполюсная структура, где функции муниципальной власти во многом дублируются, а порой и присваиваются заводом. В реальном бытовании нередко возникает деформация, в результате которой завод начинает доминировать над городом. Отношения между городом и заводом зачастую выражаются не столько понятием «градообразующее предприятие», сколько «поселение при заводе». В сознании жителя Урала сочетается традиционализм мышления, опора на нормы и ценности предшествующих поколений и протест против установленного порядка. Самосознание жителя города-завода формировалось как идентификация себя не в качестве го-

рожанина и полноправного гражданина данного города, а в качестве рабочего определенного завода, члена некоего трудового коллектива, т. е. общественное доминировало над личным. Должно было пройти определенное время, чтобы житель города-завода обрел самосознание и стал активным участником культурного процесса.

В период промышленного освоения и индустриализации художественное творчество было включено в производство и не мыслилось вне его. Искусство было связано с производственным процессом двояко. С одной стороны, технологически, ярким примером чего являются каслинское литье, тагильский расписной поднос, златоустовская гравюра на металле и др., которые в силу определенных обстоятельств перешли в разряд народных промыслов. С другой стороны, можно рассмотреть связь на тематическом уровне, что воплотилось в гегемонии производственной темы в изобразительном искусстве региона.

Однако в новых социокультурных условиях намечается и противоположная тенденция. Отныне искусство не только детерминируется производством, но и, будучи источником порождения новых смыслов, само принимает участие в трансформации индустриального ландшафта. Именно художественные практики становятся способами гуманизации индустриальной среды.

Прецеденты положительного и даже «спасительного» влияния искусства на территорию, находящуюся в стадии перехода от индустриального общества к постиндустриальному, известны с 1980х гг. 20 в. Процесс, результатом которого стала трансформация индустриального ландшафта в культурный, стал ответом на жесточайший экономический и социальный кризис, поразивший Европу в 1980-х годах. Перенос тяжелой промышленности из западноевропейских стран в страны с более дешевой рабочей силой привел к тому, что заводы прекращали свою работу, целые индустриальные области приходили в запустение (ярчайший пример – Рурский регион Германии). Великобритания стала первой страной, где была предпринята попытка перепрофилирования промышленных городов: художники стали осваивать заброшен-

ные заводские пространства, организовывая там мастерские, галереи, дизайн-бюро и пр., и впервые создавая тем самым прецедент так называемых «творческих индустрий» («...деятельность, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант, и которая может создавать добавленную стоимость и рабочие места путем эксплуатации интеллектуальной собственности», согласно официальному определению департамента культуры, СМИ и спорта Великобритании). Основой творческих индустрий являются арт-кластеры, объединяющие под одной крышей несколько творческих компаний. Сегодня многие здания бывших английских заводов превращены в арт-кластеры и стали центрами культуры и искусства и являются сегодня мощными факторами развития территории и преобразования городского пространства. Британский опыт перенимают и другие западные страны, такие как, например, Германия, Финляндия, Польша и др. Первые арт-кластеры стали появляться в России в начале 1990х гг. Промышленные здания начали осваиваться художниками, архитекторами, дизайнерами, музыкантами и танцовщиками в Москве («Artplay», «Арт-стрелка», «Винзавод», «ПРОЕКТ FABRIKA» и др.), затем в других городах.

Подобные инициативы реализуются на Урале в настоящий момент. Наряду с маргинальным граффити возникают вполне легитимные художественные проекты, как-то: «Длинные истории Екатеринбурга», ежегодный фестиваль современного искусства «Арт-завод», приближающаяся Уральская индустриальная биеннале (2010) и другие. Необходимость своевременной рефлексии над ролью традиционного искусства и современных художественных практик в трансформации индустриального ландшафта в Уральском регионе, и, как следствие, в развитии территории обуславливает актуальность научного исследования.

Взаимосвязь уральского изобразительного искусства и трансформации общества из индустриального в постиндустриальное является мало изученной темой. Большое внимание уделяется индустриальному наследию, его сохранению и той роли, которую оно играет в современности (статьи и моно-

графии Алексеева Е. Е., Сапронова М. В., Лотаревой Р. М.). Достаточно подробно изучено искусство Урала конца XIX -XX вв (статьи и монографии Голынец Г. В., Голынца С. В., Зайцева Г. Б., Павловского Б. В., Раскина А. М., Яркова С. П.). Есть ряд публикаций, описывающих и анализирующих современные художественные практики уральских художников, но в контексте общероссийского современного искусства (статьи Гниренко Ю. В., Лысцова О. П., Бохорова К. Ю. и др.). Исследований, раскрывающих связь между процессами постиндустриализации и новыми видами изобразительного искусства Урала, на данный момент не проводилось. Однако изобразительное искусство Урала не только наиболее полно отражает смену социальных формаций, но и начинает активно вмешиваться в некогда индустриальное пространство.

Именно в уральском регионе, исторически индустриальном, обнажились те противоречия порождаемые вызовами новой эпохи с одной стороны и консервативным индустриальным ландшафтом с другой. Постиндустриальные процессы, пусть не равномерно, проходят на Урале и отражаются в искусстве региона, да и сама художественная практика является одним из ресурсов перехода к постиндустриализму. Настоятельная необходимость изучения этой проблемы здесь и сейчас обусловлена тем, что без прочной научной базы невозможно осуществить культурную политику в регионе с использованием того потенциала, который несут в себе современные художественные практики, для трансформации индустриального ландшафта.

Цель исследования – выявление формальных и содержательных особенностей и закономерностей функционирования изобразительного искусства Урала в условиях перехода от индустриального общества к постиндустриальному.

На втором этапе исследования данной проблемы были поставлены следующие задачи:

- специфицировать категориальный аппарат анализа современного изобразительного искусства;

- выработать методологию исследования искусства переходного периода;
- разработать концепцию развития изобразительного искусства в условиях смены социокультурных парадигм;
- выявить эволюцию изобразительного искусства Урала конца XX – начала XXI вв.;
- определить характер влияния изобразительного искусства на развитие индустриального региона в новых условиях.

1 Аннотированная справка по научным результатам НИР, полученным на I этапе

В результате I этапа НИР были получены следующие результаты:

1. Эмпирическим материалом НИР должно стать изобразительное искусство Урала 1990-2000-х годов. Наиболее важным представляется в ходе дальнейшего исследования рассмотреть эволюцию творчества следующих уральских художников: В. Давыдова, А. Вяткина, А. Шабурова, В. Мизина, А. Голиздрина, Б.У.Кашкина, К. Федореева, Е. Арбенева, О. Елового, В. Селезнева, О. Лысцова и художественных групп «Куда бегут собаки» и «Зергут». Выбор данных персоналий обусловлен тем, что в их творчестве наиболее полно отразился процесс трансформации индустриального общества в постиндустриальное.

2. Вопросы трансформации индустриального общества в постиндустриальное получили глубокое теоретическое осмысление в трудах таких исследователей, как Д. Белл, П. Ф. Друкер, Ф. Фукуяма, Э. Тоффлер, М. Кастельс, В. Иноземцев. Однако на периферии исследования остается вопрос о специфике отдельных феноменов культуры постиндустриального общества. За исключением спорадически освещаемой связи постиндустриального общества и культуры постмодернизма проблема сущности и своеобразия искусства постиндустриального общества остается неизученной.

3. Изобразительное искусство Урала индустриального периода в целом является хорошо изученным явлением. Примером тому служат труды Б. В. Павловского, С. П. Яркова, Г. Б. Зайцева, Е. П. Алексеева и Т. П. Жумати. Однако в силу очевидных причин данный период не рассматривался в соотношении с последующим развитием искусства в условиях постиндустриального общества.

2 Аналитический отчет о проведении теоретических исследований

2.1 Глоссарий

Акция — обобщающее название для ряда проявлений современного модернизма, возникших в 1960-е гг., заменявших художественное произведение простым жестом, разыгранным "представлением" или спровоцированным "событием" (хэппенинг, "перформанс", "флюксус", "искусство процесса", "искусство демонстрации"). Признанными основоположниками являются художник Клаэс Олденбург, организатор и теоретик хэппенингов Аллен Кэпроу и композитор Джон Кейдж, однако истоки акционизма следует искать в деятельности футуристов, дадаистов, сюрреалистов. "Искусство действия" представляет собой крайнее выражение одной из ведущих идей модернизма — представления о процессуальном характере искусства, о превалировании творческого акта над его результатом — произведением. С другой стороны, в этих формах воплотилось стремление новейшего модернизма "дематериализовать" искусство, растворить его в окружении, в спонтанно протекающих процессах жизни, уничтожить грань между искусством и действительностью.

Ковалев А. Российский акционизм. 1990—2000. WAM № 28/29

Видеоарт — модернистическое направление современного искусства, возникшие в начале 1960-х гг., сосредоточившееся на экспериментах с видеотехникой, компьютерного и телевизионного изображения. Ряд художников (в основном из тех, что практиковали "перформанс", "искусство процесса" и "боди арт") использовали новейшие технические достижения телевидения (магнитную запись, кассеты, мониторы, портативные устройства) для фиксации различных акций, положив тем самым начало видеоарта. Позднее появились непосредственные манипуляции с телевизионной техникой и изображением на телеэкране. Некоторые представители этого направления полагали, что вторжение абсурда в иллюзорный мир видеоизображения помогает зрителю осознать "отчуждающее" действие средств массовой коммуникации. В области видеоарта выступали художники: Нам Джун Пейк, Кейт Сонньер,

Уильям Уэгмен, Клаус Ринке, Йозеф Бейс, Брюс Науман, Энди Уорхол, Лес Левин и другие. Видео-арт (в отличие, например, от музыкальных клипов, трейлеров компьютерных игр, телевизионных заставок или рекламы) не является только коммерческой деятельностью, обычно ориентирован на показ в пространстве искусства — музеях, галереях и т. п., а также зачастую рассчитан на подготовленного зрителя.

Томашвили А. А. Дискурсивные аспекты взаимоотношения видеоарта и телевидения на примере работ российских видеохудожников периода 1985-2000 гг. // *Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение»*. — 2010. — № 10 — Искусствоведение.

Индустриальное искусство — тип искусства, возникающий в условиях доминанты промышленного производства и испытывающий влияние этих условий на тематическом, содержательном и формальном уровнях. Становление индустриального искусства обусловлено рядом процессов, сопряженных с переходом к индустриальному типу общества, — урбанизацией, развитием машинных технологий, унификацией конечного продукта производства и др. Специфика индустриального искусства проявляется в эстетизации производства, особом внимании к темам труда, прославления и героизации образа рабочего, обращении к индустриальному пейзажу и проч.

Индустриальное общество — тип общества, которое достигло такого уровня общественно-экономического развития, при котором наибольший вклад в стоимость материальных благ вносит добыча и переработка природных ресурсов, а также промышленность. Индустриальное общество возникает в результате промышленной революции. Происходит перераспределение рабочей силы: занятость населения в сфере сельского хозяйства падает с 70-80% до 10-15%, возрастает доля занятости населения в промышленности, так же происходит прирост городского населения. Доминирующим фактором производства становится предпринимательская деятельность. В результате научно-технической революции индустриальное общество трансформируется в постиндустриальное общество.

Гринин Л. Е. Производительные силы и исторический процесс. 3-е изд. М.: КомКнига, 2006.

Ленд-арт (от англ. *land art* — земляное искусство) — модернистическое направление современного искусства, возникшее в 1967г. в США, основанный на использовании реального пейзажа в качестве главного художественного материала и объекта. Обычно не уже созданные скульптуры помещаются в какое-либо природное место, а пейзаж изначально рассматривается как средство для создания художественных произведений. Представители этого направления (Вальтер де Мариа, Майкл Хейзер, Дэнис Оппенгейм, Карл Андре, Роберт Смитсон) выкапывали в отдаленных областях (чаще всего-в пустынях, высохших озерах, на необитаемых землях) рвы, ямы, проводили различные борозды, линии с помощью извести и камней, снимали дерн, делали насыпи, демонстрировали кучи земли и камней на выставках. Художники рассматривали свою деятельность как форму протеста против искусственности жизни в современных городах, пытались связать свои акции с задачами охраны природы.

Медиаискусство — модернистическое направление современного искусства, произведения которого создаются и представляются с помощью современных информационно-коммуникационных, или медиатехнологий, преимущественно таких, как видео, компьютерные и мультимедиа технологии, интернет. Медиаискусство включает в себя несколько жанров, различающихся в зависимости от типа используемых технологий и формы представления произведений: видеоарт (в том числе VJ-ing), медиаинсталляция (иногда также медиаскульптура), медиаперформанс, медиаландшафт или медиасреда, сетевое искусство, интернет-арт или нет-арт (иногда также веб-арт), саунд-арт. Однако типология жанров и форм медиаискусства не ограничивается этим списком, так как это чрезвычайно гибридный в техническом и методологическом отношениях вид искусства, интенсивно развивающийся вместе с эволюцией технологий.

Тетерин С. Медиа-Арт // www.azbuka.gif.ru. — 2000.

(англ. *performance* — представление, выступление) — процессуальная форма "искусства действия", возникшая в 1960-е гг., где произведение составляют действия художника или художественной группы в определённом месте и в определённое время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношение художника и зрителя. Главным действием п. является проживание заданной ситуации "персонажем" (чуждым действительности), нарочито, или случайно погруженным в жизненную реальность. В этом — отличие перформанса от таких форм изобразительного искусства, как картина или скульптура, где произведение конституируется выставленным объектом. Своего рода "перформанс" (исполнение живописного полотна на сцене) устраивал еще в 50-е годы французский абстракционист Жорж Матье. Другой предшественник этой формы-Ив Клайн, который в своих "Антропометриях" в присутствии публики и под аккомпанемент оркестра мазал тела натурщиц синей краской и делал отпечатки с них на холсте.

Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства // www.gif.ru. — 1999.

Постиндустриальное искусство — тип искусства, формирующийся с возникновением постиндустриального общества с сер. 20 в. и характеризующийся смещением акцентов в сторону новых информационных технологий, медиатизацией и плюрализацией эстетических принципов. Трудноопределимость постиндустриальной культурной и социальной ситуации порождает расплывчатость качественных характеристик соответствующего типа искусства, что заставляет ограничиться указанием на хронологические рамки его бытования.

Постиндустриальное общество — общество, в экономике которого в результате научно-технической революции и существенного роста доходов населения приоритет перешёл от преимущественного производства товаров к производству услуг. Производственным ресурсом становятся информация и знания. Научные разработки становятся главной движущей

силой экономики. В постиндустриальном обществе процесс труда (для части общества), благодаря развитию электронных технологий, превращается в разновидность творческой деятельности, в средство самореализации. Постиндустриальное общество формировало постмодернизм в культуре Запада. Постиндустриальными странами называют, как правило, те, в которых на сферу услуг приходится значительно более половины валового внутреннего продукта. В современном значении этот термин впервые был применён в конце 1950-х годов, а широкое признание концепция постиндустриального общества получила в результате работ профессора Гарвардского университета Дэниела Белла, в частности, после выхода в 1973 году его книги «Грядущее постиндустриальное общество».

Постмодернизм — термин, который часто употребляется в западной критике для обозначения всей совокупности новейших направлений, составляющих современное искусство. Для направлений постмодернизма характерен крайний эстетический негативизм, отказ от создания художественных произведений, стремление "дематериализовать" искусство, растворить его в предметном окружении. Во многом идеология постмодернизма смыкается с воззрениями "новых левых", также призывавших к ликвидации искусства.

Промышленное искусство — раздел декоративно-прикладного искусства, охватывающий типизированные промышленные изделия, которые выполнены индустриальными методами, во многих равноценных экземплярах, но обладающие художественной выразительностью и составляющие эстетическую среду, окружающую человека. Для Урала промышленное искусство стало своего рода брендом, особенно каслинское чугунное художественное литье, златоустовская гравюра на металле, нижнетагильская роспись по металлу, изделия из полудрагоценных камней Екатеринбургской гранильной фабрики, бытовая и художественная медная посуда и др.

Публичное искусство (англ. — *public art*) — искусство в городской среде, ориентированное на неподготовленного зрителя и подразумевающее коммуникацию с городским пространством. Паблик-арт не ограничен физи-

ческими объектами — танцы, процессии, уличный театр и даже поэзия используются для создания паблик-арта.

Реиндустриализация — экономический, социальный и политический процесс, связанный с переобучением промышленности, проходит в контексте перехода от индустриального к постиндустриальному обществу, когда промышленность встает на новые основания (информационных достижений, научных и проч.). Процесс часто протекает в результате необходимости оживления национальной экономики.

Современное искусство — совокупность художественных практик, сформировавшаяся в 1960-70-х гг. Обычно, это искусство, восходящее к модернизму, или находящееся в противоречии с этим явлением.

Хэппенинг (англ. *happening* — событие) — процессуальная форма "искусства действия", возникшая в конце 1950-е гг., представляющая собой действия, события или ситуации без сценарной драматургии, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью. Возник как форма авангардистского театра ("тотальный театр") в Нью-Йорке. В основе хэппенинга — неспланированное (как правило, абсурдное) действие. В 60-е годы хэппенинг чаще всего разыгрывается на улице или в общественных местах, где собирается большое количество людей. Чаще всего они строились с расчетом на то, чтобы вызвать ответную реакцию зрителей, вовлечь ее в действие. Предполагалось, что таким образом преодолевается пассивность публики, и она становится соучастником "творческого процесса". В хэппенинге ярко выразилась тенденция модернизма к уничтожению границ, определяющих специфическую область искусства. В качестве организаторов и исполнителей хэппенингов выступали: Аллен Кэпроу, Джон Кейдж, Клаэс Олденбург, Джим Дайн, Ред Грумз, Роберт Уитмен, Ол Хэнсен.

Фрай М. Акция // www.azbuka.gif.ru. — 2000.

2.2 Выработка теоретико-методологических оснований НИР

Изучение искусства переходного периода всегда сопряжено с проблемой поиска координат его анализа. Очевидно, что в этой ситуации оказываются неприменимы строгие критерии, выработанные предшествующей эпохой, равно как и ретроспективно прилагаемые нормы искусства новой парадигмы также будут лишь частично релевантны артефактам искусства периода трансформаций. Решением этого вопроса может стать либо создание новой методологической стратегии, чей эвристический потенциал, однако, будет ограничен, либо использованием различных исследовательских парадигм, которые в совокупности обеспечивают надлежащую верификацию результатов исследования.

В этих условиях традиционное для искусствознания априорное допущение, что искусство представляет собой относительно автономную область человеческого бытия (своеобразная реализация принципа «искусство для искусства» на уровне методологии), оказывается недостаточным для продуктивного анализа актуальных артефактов. С другой стороны, инструментальное восприятие искусства, реализующееся в концептах «искусство на службе идеологии», «искусство на службе политики» и др., уничтожает специфику собственно искусствоведческого подхода. Сопряжение внутренних революций искусства и внешних, социальных и культурных, трансформаций неизбежно перекраивает установившиеся отношения и выводит нас в позицию вовне. Исследователь современного искусства неизбежно оказывается в непростой ситуации. С одной стороны, сохраняется требование понять сущность и специфику этого искусства. С другой – решение этого вопроса невозможно без обращения к диалектике художественного и социального, что предполагает обращение к проблеме взаимодействия искусства и его социально-культурного контекста. При этом сам этот контекст может выступать в различных ипостасях – как культурная ситуация, идеология, политические обстоятельства, экономические условия и пр.

Методология любой науки – это, прежде всего, стратегия научного исследования, определяющая общее направление научного поиска. Сегодня проблема заключается в том, что не существует какой-то единой общей методологии познания социальных, культурных, художественных явлений и процессов. Как справедливо заметил И. Пригожин, «неустраняемая множественность точек зрения на одну и ту же реальность означает невозможность существования божественной точки зрения, с которой открывается «вид» на всю и систему исследовательских методов анализа того или иного научного объекта»¹. Современное состояние теории и методологии гуманитарных наук можно охарактеризовать как отсутствие единой научной парадигмы и стремление к установлению методологического плюрализма. Это требует от исследователей обновления методологического и теоретического инструментария, открытости к комбинации имеющихся и разработке новых методов теоретического и эмпирического анализа.

В настоящее время формируется новая методология социокультурного анализа, связанная не с предписыванием исследователям норм и правил исследования, а с выяснением особенностей, проблем и парадоксов, связанных с изучением того или иного объекта, и уточнением познавательного аппарата, арсенала познавательных средств в зависимости от этих особенностей и характеристик. Любая методология обнаруживает свою условность, но не в смысле ненадежности, а в смысле зависимости от определенных условий, к которым могут быть отнесены особенности самого процесса познания, тип изучаемого объекта, степень развития познающего субъекта и т. п. Иначе говоря, методология любого исследования по-своему уникальна. И она выстраивается под конкретное исследование, вырабатывая особую стратегию, исходя из специфики именно данного, изучаемого объекта.

В нашем случае таким объектом выступает изобразительное искусство Урала рубежа XX-XXI вв. В силу своей противоречивости, неоднозначности

¹ Пригожин, И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – С. 100.

и парадоксальности этот объект требует применения полипарадигмального подхода как наиболее органичной исследовательской стратегии, позволяющей «выйти из круга полемически односторонних эпистемологий как субъективного, так и объективного толка»¹.

Поиски адекватной предмету и задачам исследования методологии приводят к необходимости применения полипарадигмального подхода как возможности сочетания предметных областей, подходов и методов различных наук – искусствоведения, философии, социологии искусства, культурологии и др. Этот подход позволяет дополнить тенденцию специализации наук стремлением к методологическому и теоретическому синтезу. Он делает вполне допустимым заимствование понятий, теорий, методов разных наук, перенесение их через дисциплинарные границы и включение в проблемное поле конкретного исследования. Именно такой интеграции методов и подходов требует контекстуальное рассмотрение искусства Урала в ситуации социокультурных трансформаций.

Полипарадигмальный подход предполагает не системность исследовательских парадигм, а согласованность результатов, получаемых с помощью различных парадигм. Единство исследовательских парадигм в полипарадигмальном подходе понимается нами не в смысле гегелевской логики тождества («принцип диалектического отрицания»), а как «единство многообразия» (Г. Риккерт). Иначе говоря, различные парадигмы находятся в полипарадигмальном подходе не в антитетическом отношении («либо – либо»), а в гетеротетическом («как – так и»).

Полипарадигмальный подход дает возможность перекрестной интерпретации одного и того же объекта (в данном случае – изобразительного искусства) несколькими дополняющими друг друга источниками (исследовательскими парадигмами). Это создает, во-первых, разное «видение» иску-

¹ Коллинз, Р. Социология: наука или антинаука? / Р. Коллинз // Теория общества : Сб. / Пер. с нем., англ. – М. : Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 1999. – С. 55.

ва, а во-вторых, способствует более полному и разностороннему представлению о нем.

Методологические подходы, сложившиеся в развитии отдельных парадигм, становятся взаимодополняющими инструментами описания и анализа искусства в его статике, а также динамике формирования и развития в истории уральского региона.

В процессе изучения изобразительного искусства Урала в ситуации перехода от индустриального общества к постиндустриальному необходимо опираться на разные теоретические модели («парадигмы»), но на каждую – в своем контексте. Различные исследовательские школы, подходы и научные парадигмы используются не как «набор альтернатив», а, скорее, как «палитра красок», позволяющих обрисовать российские нравы более полно и объемно как многогранное явление, в единстве его социальных и культурных, устойчивых и динамичных, универсальных и локальных, объективных и субъективных и др. характеристик.

Очевидно, что в этой ситуации необходим выход за границы феноменологического подхода к искусству в пространство его контекстуального анализа. Подобные попытки предпринимались не единожды. Наиболее известной является частный вариант так называемой «теории поля» П. Бурдьё. «Поле – это место сил, относительно независимое пространство, структурированное оппозициями, которые нельзя свести к одной лишь «классовой борьбе»; оно есть особое место, где выражаются самые разнообразные ставки борьбы, но чаще всего в преобразованном виде, который делает их отчасти неузнаваемыми»². Экономическая подоснова, имманентно присущая теории П. Бурдьё, оказывается одновременно фактором, полагающим границы применимости подобных методологических построений, и причиной эффективности данного метода применительно к анализу современной художественной ситуации.

² Шматко, Н. А. Введение в социоанализ П. Бурдьё / Н. А. Шматко // Бурдьё, П. Социология политики / П. Бурдьё ; Сост., общ. ред. и предисл. Н. А. Шматко. – М. : Socio-Logos, 1993. – С. 18.

Один из основоположников теории социального конструктивизма П. Бергер выдвинул тезис о том, что «системы смыслов конструируются социально»³. В качестве таких смыслопорождающих образований традиционно рассматриваются религия и повседневная жизнь, прежде всего в силу охвата ими максимально большого числа людей. Вместе с тем, не меньшим потенциалом конструирования смыслов обладает и сфера искусства. Интеллектуальная (не эмоциональная) доминанта современных художественных практик подтверждает эту направленность.

Теоретиками давно отмечается конвенциональный характер как понятия «регион», так и ряда явлений с атрибутом «региональный». В этом отношении региональная идентичность выступает в качестве конструкта, создаваемого и поддерживаемого разными способами, среди которых одно из ведущих мест занимает искусство.

Таким образом, смыслы актуального искусства формируются на пересечении нескольких векторов:

- вектор политики и идеологии;
- вектор экономики;
- вектор культуры.

Индустриальность как перманентная черта истории Урала порождала различные типы культур, различным образом модифицировавшие исходную доминанту промышленного производства. Так, первоначальное освоение территории в рамках традиционной индустрии инициировало становление горнозаводского типа культуры⁴. Особый вариант индустриальной культуры представляет собой культура, сложившаяся в закрытых городах вокруг атомного производства. Исходя из этого, закономерно, что кризис традиционной индустрии становится тем вызовом, который оказывается одним из определяющих для современного уральского искусства.

³ Бергер, П. Приглашение в социологию : Гуманистическая перспектива: Пер. с англ. / П. Л. Бергер ; Под ред. Г. С. Батыгина. – М. : Аспект-Пресс, 1996. – С. 65.

⁴ См. подробнее: Мурзина, И. Я. Очерки истории культуры Урала / И. Я. Мурзина, А. Э. Мурзин. – Екатеринбург, 2008.

Итак, искусство в этих условиях в социальном смысле оказывается бифункциональным. С одной стороны, оно встраивается в общий процесс построения региональной идентичности. Эта функция долгое время получала активную поддержку власти, поскольку конструируемый образ коррелировал с базовыми идеологемами региона – «каменный пояс», «опорный край державы», «танкоград», «железная столица России» и пр. Дело в том, что изначально одной из главных характеристик уральского ландшафта оказывается его неприспособленность для человеческого существования, необжитость. Это локус не-жизни, умирания. Отсюда ценность идеи индустриализации как преобразующей силы, подтверждающей пафос жизнестроительства.

С другой стороны, искусство призвано гуманизировать индустриальные условия. Происходит процесс «доместификации», одомашнивания индустриального ландшафта через поиск точек сопряжения дегуманизированного общественного (заводского, производственного) и личного. Тем самым оно выстраивает своего рода альтернативную идентичность. Эти во многом противоположные векторы не столько исторически сменяют друг друга, сколько сосуществуют, хотя, разумеется, их соотношение претерпевает изменения. В современных условиях вектор построения альтернативной идентичности приобретает особое значение. Это связано с общей закономерностью развития искусства, которое обретает, «особенно в периоды кризисов, способность выдвигать систематическую и критическую дефиницию социального мира дает производителям культуры власть, которую они могут направить на мобилизацию потенциальной мощи угнетенных и на подрыв установленного в поле власти порядка»⁵. Именно этот критический по отношению к позиции власти заряд во многом характеризует современное состояние искусства на Урале. Пользуясь типологией капиталов, предложенной П. Бурдьё, в настоящее время актуальное искусство на Урале может быть оценено как «экономически подчиненное и символически доминантное» (П. Бурдьё). Другими

⁵ Бурдьё, П. Поле литературы / П. Бурдьё ; Пер. М. Гронаса // Социальное пространство: поля и практики. – М. : Институт экспериментальной социологии, 2005. – С. 411.

словами, оно во многом маргинально по отношению к легитимированной традиции и существующей идеологии, однако в силу своей акцентированной оппозиционности оказывается своеобразным ориентиром как художественных практик, так и процессов символического освоения нового состояния.

Подведем итоги. Переходный период во всех сферах общественной жизни не может не отразиться на характере современного уральского искусства, что заставляет обратиться к его контекстуальному рассмотрению. Учет различных контекстов, взятых в их взаимодействии и сложной системе противоречий, позволяет создать многомерную модель искусства Урала как феномена, испытывающего влияние ряда социально-культурных обстоятельств и одновременно влияющего на эти обстоятельства. Диалектика построения легитимированной идентичности и «доместификации» индустриального обуславливает необходимость применения полипарадигмального подхода к исследованию актуальных художественных практик Урала.

2.3 Трансформации категории индустриального в современных художественных практиках региона

Вопрос о бытовании искусства в условиях капиталистического производства муслировался с начала эпохи Нового времени. Именно тогда возникает и утверждается представление об искусстве как о товаре (продукте) и о художнике как производителе этого товара, включенном в систему отношений производства и потребления в терминах конкуренции, востребованности. В условиях зарождения постиндустриальности, когда творцом становится не только производитель, но и потребитель, художник является своеобразной квинтэссенцией этих отношений.

На Урале искусство долгое время развивалось, скорее, как надстройка над производственным циклом, нежели как автономная специализированная сфера. Специфической чертой уральской истории стало единство пространства машинного производства и «производства» художественного. Отсюда неизбежные взаимовлияния и своеобразная консервация «индустриального

состояния» уральского искусства, породившая в дальнейшем достаточно мощную тенденцию к элиминации индустриального прошлого, сопоставимую с процессом исключения советского наследия из всех сфер общественной жизни.

Художник часто оказывается внеположенным месту своего рождения, и, одновременно, его творчество связано с этим ландшафтом отношениями более глубокими, нежели влияние биографического контекста. Человек принадлежит и определенному месту, и времени, в которых существует. Точкой пересечения рефлексии над этими координатами оказывается проблема восприятия и переживания Урала как индустриального локуса.

Искусство всегда немножко «локодицея» (термин В. Абашева), всегда оправдание того места, где рождаешься и живешь. В рассматриваемом случае оправданию в не меньшей степени подлежит и время рождения и жизни («хронодицея»). Советское прошлое, оказывающееся для российского общества точкой постоянного напряжения, приобретает на Урале статус «вечного настоящего», пусть не всегда желанного, но неизбежного. Именно советская эпоха в силу максимальной реализации и буквализации ею многих индустриальных метафор актуализировала все ключевые смыслы, имманентно присутствующие в региональном самосознании, выразив их в двух идеологемах «Седой Урал кует победу» и «Урал – опорный край державы». Уже упомянутая константа индустриальности в истории уральского региона приводит к тому, что советское прошлое выступает и как объект изображения, и – что более важно – как своеобразный рудиментарный элемент художественного сознания на современном этапе.

Индустриальность – не только характеристика определенного типа производства, но и маркер особого ментального и культурного состояния. Это и специфические отношения между городом и заводом как двумя полюсами жизни человека. На Урале эта изначальная двойственность не только не уменьшается, но приобретает все большее значение. Это и механистичность, в которую вписана жизнь человека, и одновременно стремление преодолеть,

гуманизировать ее. И если в уральском изобразительном искусстве 1930-1950-х годов господствовала тоталитарность индустриального мировосприятия, неохотно допускающая иные формы мировоззрения и паттерны поведения, то начиная с 1960-х гг. проявляется гуманистическая линия, связанная с процессом, условно обозначенным нами как «доместификация индустриальности».

В свердловском Союзе художников появляются творческие силы, формирующие альтернативу господствующему социалистическому реализму. Авторы картины «1918» Г. Мосин и М. Брусиловский, работавшие в стилистике «Сурового стиля», подвергаются гонениям со стороны официальных властей. Как отмечает Т. П. Жумати, также в регионе существовало «невыставочное» искусство членов Союза и близких к нему художников — работы, которые не могли экспонироваться на официальных выставках в связи с проявлявшимися в них в той или иной мере несовпадениями со строгими «нормами» официального стиля.

В дальнейшем, уже в 1970-е гг., на Урале формируется целый пласт неофициальной культуры как реакция на тоталитарность индустриального сознания, не способного адекватно реагировать на изменение структуры промышленного производства в регионе. В первую очередь подобное изменение проявилось в том, что на Урале повышается роль научно-исследовательских институтов. Так как большая часть промышленности региона была ориентирована на военное производство, а «холодная война» требовала от противоборствующих сторон все более наукоемкие вооружения (ракеты, сложные системы ПВО и т.д.), то и роль инженера, конструктора и ученого становилась все значительнее. Таким образом, в регионе, как и во всей стране, техническая интеллигенция начинает оказывать все большее влияние и на производство, и на идеологию, и на культуру.

В ответ на данные процессы, и, отчасти, подражая московским художникам андеграунда, на Урале формируется свое концептуальное искусство, в дальнейшем получившее название «Уктусской школы». Художники, отно-

сившиеся к данной школе (Анна Таршис, Валерий Дьяченко, Феликс Воло-сенков, Евгений Арбенев, Александр Галамага, Сергей Сигей), использовали в своем творчестве стилистику кибернетики и ЭВМ, что, по мнению Т. П. Жумати, являлось «специфическим продуктом возникающей на Урале новой интеллектуальной индустрии и предшественником, если не самым ранним опытом, постиндустриального искусства в отечественном контексте»⁶. Таким образом, в уральском изобразительном искусстве 1930-х – 1980-х гг. индустриальность воспринимается, с одной стороны, как надчеловечная данность, а с другой – как средство изменения жизни, ландшафта, природы и человека.

Ситуация изменяется в начале 1990-х годов, когда после разрушения советской системы влияние промышленных предприятий в регионе ослабевает из-за серьезного спада промышленного производства. Ослабевает организационное (политическое) влияние заводов, понижается их социальный статус и, соответственно, миф завода в региональной культуре перестает доминировать. Рабочие и инженеры оказываются выброшенными на обочину жизни. Бывшие представители класса-гегемона становятся маргиналами. Представители соцреализма, утратившие госзаказ с одной стороны, оказываются в подобной же ситуации, так как художественный рынок в провинции отсутствовал как таковой. Теперь бывшие официальные художники окончательно уравниваются в правах с представителями андеграунда. Этот процесс окончательно реабилитировал авангардное, концептуальное и актуальное искусство, которое ранее являлось «запрещенным».

Смещение акцента с мифа завода на миф города выдвигает на первый план темы индивидуальности и даже интимности в ответ на коллективизм, присущий советской эпохе. Художники обращаются к осмыслению собственного творчества, поэтому важной чертой искусства этого периода становится саморепрезентирование художников: Евгений Арбенев делает объектом художественного выражения собственный дневник, Б.У.Кашкин (Е. Ма-

⁶ Жумати, Т. П. Художественный андеграунд 1960 — 1980-х гг.: столицы и провинция / Т. П. Жумати // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 173-182.

лахин) одним из первых встает на путь самомифологизации, превращаясь в старика-скомороха. Подобные темы и приемы были характерны также для творчества таких современных уральских художников, как А. Шабуров, А. Сергеев и А. Голиздрин: «...перемена общей стратегии современного художника – от наивного, неотрефлексированного творчества «нутром» к сознательной и планомерной саморефлексии своей деятельности, также есть признак смен мифологической картины не только в провинции»⁷.

В творчестве современных художников 1990-х годов пересоздание окружающей среды утрачивает романтическую окраску, свойственную официальному советскому искусству, и обретает трагическое звучание в проектах по творческому освоению свалок заводов Втормет, РТИ, керамических изделий и «Уралшина» художественного объединения «EUROKON» (В. Мизин, Д. Булныгин, А. Голиздрин, О. Еловой). Художники как бы ассоциируют себя с маргиналами. И если бывшие рабочие, сокращенные с заводов, охотились на цветные металлы, то художники искали на свалке новые смыслы в отходах индустриальной цивилизации. Создание новых символов, во многом, было вынужденной мерой из-за дезориентации общества в условиях разрушения советской идеологии и отсутствия чего-либо, что могло ее заменить. О смятении, внутренней растерянности и традиционной, не поддающейся вытравлению никакой системой, вере в чудо говорит и перформанс «Искусство» (1993) художественной группы «Атомная провинция» из города Заречного. Перформанс заключался в сжигании записок с заветными желаниями горожан в железных бочках в центре Заречного. Обращение художников к окружающей их среде также выразилось в целом ряде проектов на экологическую тему: «Терапия, 2» (1991) и «Вертушки» (1992) Александра Голиздрина, а также land-art проект «Реанимация ландшафтов» (1994), художественные акции «Консервация зимы» (1994), «Изменение уровня воды» (1995) Олега

⁷ Крживицкая, Е. Праздник послушания: выставка POSTВДНХ [арт-парад обычных вещей] // Комод. – 1998. – № 8. – С. 52.

Елового, через все творчество которого красной нитью проходило острое переживание оторванности современного человека от природы.

Постепенно фокус внимания художников начинает смещаться в сторону рефлексии над новым, зарождающимся капитализмом. Своеобразным итогом искусства 1990-х стала выставка «POSTВДНХ» в ЕМИИ в 1998 году, «призванная сама по себе произвести исследование новой потребительской действительности»⁸.

В этот же период зарождается и расцветает видеоискусство на Урале. С одной стороны, это связано с тем, что в среде уральских, вернее екатеринбургских, художников на смену популярности «объекта» приходит широкое распространение перформанса. А с другой стороны – в 1994 году появляется телестудия «Ю-7», занимающаяся созданием и дистрибьюцией телепрограмм, которая и предоставила определенной группе художников свои технические средства. Видеоарт на Урале стал «инструментом модернизации художественной ситуации»⁹, что характерно для всех российских регионов. Художники активно берутся работать с видео, так как для легитимации произведений видеоарта, помимо (или даже вместо) прежних музеев и галерей, можно использовать телевидение. В рамках спецпроектов Телевизионного Агентства Урала, были реализованы ряд видеоперформансов Виктора Давыдова, Олега Елового и Александра Голиздрина. Константин Бохоров в своей статье 2002 года «Перформанс и видео в современном русском искусстве» отметил общую для всего регионального видео-арта черту: «фьюжин радикальной трансгрессивности и туповатости масс-медийной призывности»¹⁰.

Но важное отличие уральского видеоатра в том, что эта «туповатость масс-медийной призывности» на уральской земле соединилась не только и не

⁸ Крживицкая, Е. Праздник послушания: выставка POSTВДНХ [арт-парад обычных вещей] // Комод. – 1998. - № 8. – С. 50.

⁹ Бохоров, К. Из опыта пространственного экспонирования проекционного видео [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=68> (дата обращения: 20.07.2010).

¹⁰ Бохоров, К. Перформанс и видео в современном русском искусстве. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=66> (дата обращения: 20.07.2010).

столько с радикализмом, сколько с брутальностью и незамысловатостью индустриальной повседневности.

Александр Шабуров, художник, начавший работу с видео как раз в конце 1990-х годов, в одном из своих интервью отметил, что старается создать произведения-анекдоты, которые можно было бы легко пересказать. Ярким доказательством этого утверждения может послужить видео 2003 года «Если бы я был Гарри Поттером», художник изобретает симбиотического героя – Гарри Шабурова (слияние художника Шабурова и героя детских романов Гарри Поттера). Фильм поделен на небольшие немые сценки, каждую из которых открывает черный экран с надписью, полностью определяющей содержание сценки.

Александр Шабуров в своем творчестве обращается и к другим сферам, свойственным уже новой постиндустриальной уральской реальности. Он симулирует приемы политической борьбы, еженедельно расклеивая на улицах серии листовок тиражом 1000 экз. («Шабуров Саша Христос», «Это – первый», «Это я научил мир копировать», «Моя красота спасет мир» и пр.). Также художник выступает в качестве медиа-активиста и ньюсмейкера в местных газетах и на радиостанциях, используя СМИ для популяризации и дальнейшей мифологизации образа художника Саши Шабурова. Этими проектами Шабуров остроумно обнажает специфику новой жизни – теперь существование человека (а тем более художника) определяется не включенностью в процесс промышленного производства или символического его обеспечения, но отношением к средствам массовой информации.

Установка на повествовательность и брутальность свойственна и другим уральским видеохудожникам, к примеру, Виктору Давыдову. Его работы характеризует ироничность и повествовательность, но отличным от видеоработ Александра Шабурова является то, что художник обращается к гендерной проблематике. Например, в своем видео «Дуня-тонкопряха» художник за 2 минуты и 22 секунды воспроизводит основные представления о семье, о роли женщины и мужчины в ней. В другом видео «Мужское и женское», также

посвященном гендерному вопросу, художник обыгрывает языковые клише и специфические товары массового потребления, придавая ситуации взаимного непонимания комический характер. Александр Шабуров и Виктор Давыдов входили в своеобразное «видеосообщество»¹¹, которое сложилось вокруг студии «Ю-7». К этому кругу в разное время принадлежали такие художники, как Елена Шарова, Леонид Луговых, Дмитрий Булныгин, Вячеслав Мизин. Для данной группы художников характерно то, что видеосообщество, сформировавшись на базе телевизионной студии, не стремилось атаковать существующую телевизионную систему, как «Пиратское телевидение» в Санкт-Петербурге, а использовало телепространство исключительно для демонстрации собственных произведений.

Радикальная трансгрессивность в уральском видеоискусстве так же присутствовала, но была связана с творчеством новосибирца Вячеслава Мизина, начавшим практиковать радикальные акции еще до сотрудничества со студией «Ю-7». Стоит отметить, что именно в Екатеринбурге Мизин впервые начинает работать с видео. Его видеоперформансы «Автопортрет» и «Уринодуш» брутальны и трансгрессивны.

Также в конце 1990-х гг. в Екатеринбурге работают художники, которых нельзя отнести к уже упомянутому видеосообществу. Среди них такие, как Арсений Сергеев, Зоя Киреева, Григорий Малышев и Иван Золотухин. Их творчество в чем-то стилистически близко «Ю-7», в частности, видеоработы А. Сергеева (videоперформансы «Розочка» и «Черная рука»), но больше художников интересует видео экспериментального характера, нежели видеоперформанс. Примером может послужить видео Зои Киреевой «Весна» (2001г.). В этой работе при помощи монтажа создаются эффекты постоянного парения девушки над землей и не прекращаемого процесса цветения астры.

¹¹ Джеуза, А. Видеотворчество и художественное сообщество. Исторические параллели между США и Россией / А. Джеуза // Художественный журнал. – 2005. – № 58/59.

В целом, можно констатировать, что уральскую ситуацию во всем современном искусстве 1990-х годов, характеризует то, что на художественной сцене преобладали художники, «предпочитавшие заниматься разработками индивидуальной мифологии»¹².

На смену художникам конца 1990-х годов приходят новые молодые видео-артисты. К видеоарту они обращаются не как к новой технологии, а как к признанному виду современного искусства. И это подтверждается бумом видеофестивалей, разразившимся в России в первую «пятилетку» 2000 годов.

Уральские видео-артисты начинают работать в художественной ситуации, когда «Шабуров уехал, Еловой умер»¹³, то есть почти в один-два года Екатеринбург лишился ярких представителей современного искусства, а оставшиеся по разным причинам все реже и реже стали заниматься искусством. Так же начинается отток молодых талантливых авторов в дизайн и рекламу. Все это дает новому поколению художников моральное право работать именно так, как хочется, «уверенность звездных героев»¹⁴.

В это же время другие города уральского региона включаются в российский художественный процесс. В частности, Нижний Тагил в описываемый период становится тем местом, где появляется несколько ярких видео-артистов, чьи произведения наряду с видео екатеринбургских художников и представляют сейчас уральский видеоарт. К таким художникам относятся: Олег Лысцов, группы «Зер Гут» (Владимир Селезнев, Евгений Гольцов, Иван Снегирев) и «Консерваторы» (Иван Копылов, Сергей Чебыкин).

Олег Лысцов (г.р. 1967) представляет группу тагильских художников, переходящих с традиционного для местной среды лаконизма к более экзистенциальным практикам, а творчество группы «Зер Гут» характеризует общая напряженность и неестественность, что и является основными выразительными средствами в видео, которые они создают. Но в целом стилистика и те-

¹² Гниренко, Ю., Лысцов, О. Оттолкнувшись от Урала // рН. – 2003. – № 2. – С. 101.

¹³ А. Седов. Самые яркие события в искусстве: взгляд из Екатеринбурга // За art. – 2003 - №1. – С. 51.

¹⁴ Гниренко, Ю., Лысцов, О. Оттолкнувшись от Урала // рН. – 2003. – № 2. – С. 103.

матика их работ близка общероссийскому видео («Мутабор», «Всевидящее око»), в частности к видео молодого петербургского художника владивостокского происхождения Павла Шугурова.

В 2000-ые помимо вышеназванных тенденций появляются и новые, напрямую связанные с меняющейся структурой производства. В регионе (в первую очередь в крупных городах) продолжается процесс оттока трудовых ресурсов из индустриального производства в сферу услуг, что является одним из признаков постиндустриальной экономики. Начинают активно развиваться отрасли информационных технологий и рекламных услуг. Безусловно, это лишь небольшие ростки, а не системный процесс, изменяющий структуру экономики в регионе. Но и эти явления оказывают на художественные практики региона серьезное влияние.

Более глубокое и подлинно экспериментаторское отношение к новым медийным технологиям, по сравнению с художниками предыдущего десятилетия демонстрируют художники творческого объединения «Куда бегут собаки». В своем творчестве художники обращаются к формам, близким художникам предыдущего десятилетия, таким как видеоарт («Дорога»), разнообразные объекты («Мичурин», «Переносная мини-таможня»). Но визитной карточкой объединения становятся технически сложные инсталляции («Оцифровка воды», «Поля» и др.), где разнообразными способами раскрываются проблемы взаимоотношения человека и новых технологий: от расширения границ восприятия («Антивиртуальный шлем»), до полной самодостаточности и надчеловечности и не предсказуемости сложных систем, созданных человеком («Проект (.) или пейзаж наблюдающий сам себя», «Желе и молнии» и др.). Таким образом, технократичное постиндустриальное завтра, воспринимается художниками неоднозначно, но постулируется неизбежность его наступления.

В этот же период появляется стремление к осмыслению художественных практик предыдущего десятилетия, которые проявляются больше в кураторских проектах. Ярким примером может послужить выставка «Внутренний

Урал» (2009), где, наряду с работами, выполненными художниками в 1990-х, присутствовали произведения 2000-х годов. И именно взаимодействие человека и индустриальности становится лейтмотивом творчества молодых художников. В частности, Олег Лысов в видеоработах «Мои поклонны» (2000) и «887/788» (2001), представленных на выставке «Внутренний Урал», находится как бы внутри индустриального ландшафта, обозначая неразрывную связь с человеком с ним и переживая эту связь как духовную. Дэн Марино («Облака», 2008) созерцает этот ландшафт извне, отстраняясь от него.

Также 2000-е гг. характеризует появление в регионе культурных институций, поддерживающих активность современных художников. Это в первую очередь открытие в Екатеринбурге филиала Государственного центра современного искусства, Центра современной культуры в Уральском государственном университете и агентства «Артполитика». Таким образом, художники получают поддержку и со стороны государства и со стороны независимых коммерческих структур. Все это детерминирует изменение статуса современного художника в регионе. Значение его фигуры в социальном пространстве начинает повышаться. Во многом это связано с улучшением общего уровня жизни в крупных городах Урала, в связи с благоприятной конъюнктурой на нефтяных рынках, что в свою очередь приводит к потребительскому буму. К современным художественным практикам на Урале теперь начинают присматриваться и различные маркетинговые и PR-службы крупных компаний и предприятий, работающих в Екатеринбурге, так как видят в современном художнике те черты, которые свойственны новому потребителю и которые описал в своей статье московский художник Алексей Шульгин: индивидуальность, творческое начало, мобильность и креативная деструктивность¹⁵. Именно художник «с чертами экстремального спортсмена, сумасшедшего ученого и тихого бизнесмена», по мнению Шульгина, является идеальной моделью для образа нового потребителя.

¹⁵ Горюнова, О., Шульгин, А. Медиа художник и Система: новые стратегии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=53> (дата обращения: 20.07.2010).

Под эгидой металлургического холдинга «Синара» в Екатеринбурге открывается «Галерея современного искусства», строительная компания «Атомстройкомплекс» поддерживает проект «Артполитики» «Длинные истории Екатеринбурга». Последний интересен тем, что объектом творческого воздействия современных художников становятся бетонные заборы, отгораживающие крупные строительные площадки в городе, как бы маркируя те точки преобразования городской среды, где навсегда пропадает индустриальный и возникает новый ландшафт.

Культурное «перепахивание» перетекает в символическое освоение заводов, организованное Екатеринбургским филиалом ГЦСИ (Проекты «Арт-завод 2009» и «Арт-завод 2010»). Теперь художники не соотносят себя с маргиналами и не ищут смыслы в отбросах, а вторгаются непосредственно на завод, становясь на время своеобразными рейдерами, исполняющими кураторский заказ. Тема рейдерства, актуальная для промышленного региона в условиях специфической российской экономики (любой конкурентоспособный завод Урала, так или иначе, подвергался рейдерскому захвату), появляется в проектах, на наш взгляд, неосознанно и латентно присутствует во всех проектах, связанных с экспансиями художников на завод.

Художник в условиях индустриальной реальности региона был прочно связан с производством. Художественные изделия, которые поставлял и потреблял Урал, всегда являлись своеобразной конверсионной продукцией металлургических предприятий – каслинское литье, нижнетагильский поднос, златоустовская гравюра на металле. В период дальнейшей индустриализации 1930-х годов появились художники-оформители, которые обеспечивали различные (графические и идеологические) нужды заводов, а также художественно оформляли продукцию заводов, если она в том нуждалась. Но после распада СССР в 1991 году художник покидает завод, так как идут массовые сокращения штата сотрудников завода. Художник «изгоняется» из завода, порой вопреки своей воле, и историческая тесная взаимосвязь искусства и завода, характерная для Урала, исчезает. Так, 1990-е годы характеризует то,

что в регионе все больше художников обращаются современным художественным практикам, свойственным актуальному искусству. И именно в творчестве художников этого круга наиболее полно проявляется новое отношение к индустриальности региона, как к негативному явлению, в первую очередь с экологической точки зрения. Различные перформансы, ленд-арт проекты и художественные видео, так или иначе, говорят о суровой реальности региона, переживающего промышленный спад и радикальную трансформацию социальных связей. Художники пытаются заполнить пустующее пространство культурных ценностей и разрушенных мифов, ставших следствием крушения политической системы, собственной оригинальной мифологией, выступая один на один против «ветряных мельниц» экологических бедствий и серой тоталитарности индустриальной реальности. Далее в 2000-е гг. художники, во многом благодаря кураторам, возвращаются на завод, но в совсем другом качестве: как новый потребитель, который теперь готов потреблять не только продукцию этих заводов, но и сам индустриальный ландшафт. Территория завода становится для художника специфическим полем, символически насыщенным пространством, где сталкиваются разновременные культурные парадигмы, в которых разные знаки и ценности имеют порой абсолютно диаметрально противоположное значение – пространством, где соединяются крайности. Экстремальность является важной чертой не только современного искусства, но и важной составляющей современной молодежной культуры, представители, которой и являются главными потребителями актуального искусства на Урале. Обращение художников к индустриальному ландшафту почти полностью хронологически совпадает с резким повышением популярности в российской молодежной среде индустриального туризма, объектами которого являются различные промышленные зоны и предприятия. Сам индустриальный туризм, возникший в странах Западной Европы и Северной Америки в 1980-х в период активной постиндустриализации, свидетельствует о том, что индустриальность становится тем «Другим», разрыв с которым уже осознан и который отныне становится объектом, как кажется,

непредвзятой рефлексии (хотя фактически само представление об этом объекте является результатом конструирования). Индустриальность остраивается и позволяет новому обществу осознать себя, равно как индустриальное искусство оказывается, в частности, способом самоопределения новых, «постиндустриальных» художественных практик.

2.4 Построение региональной модели влияния искусства на развитие территории

Развитие территории – это та задача, которая сегодня стоит практически перед каждым субъектом федерации, муниципальным образованием, даже самым небольшим населенным пунктом. По сути, развитие территории – это деятельность по увеличению количественных и качественных показателей конкретного места. Соответственно, эта деятельность должна осуществляться по двум направлениям – внутреннему и внешнему. Внутреннее направление предполагает, прежде всего, решение различных социальных проблем и улучшение условий для жизни на данной территории. Деятельность по внешнему направлению должна быть нацелена на то, чтобы сделать территорию привлекательной для туризма, для бизнеса, который имел бы хорошие перспективы развития, и для инвестиций.

Искусство как ресурс может быть инструментом для развития территории в обоих направлениях. Утверждая некие духовные ценности, искусство может играть важную роль в формировании ценностных ориентиров, которых так не хватает сегодня в российском обществе, может способствовать развитию толерантности, решению проблем, связанных с мигрантами, а также с этническими и религиозными сообществами, различными меньшинствами, то есть содействовать внутреннему «оздоровлению» общества.

Сегодня одна из ключевых проблем в развитии территорий – проблема самоопределения местности, другими словами, проблема локальной идентичности. В условиях глобальной конкуренции городов за возможности, ресурсы, за горожан каждая отдельная территория должна быть уникальной,

узнаваемой, иметь неповторимое лицо и репутацию. В связи с этим очень актуальным становится бренд-менеджмент или бренд-мейкинг, то есть формирование имиджа территории. Бренд – образ марки товара или услуги в сознании покупателя, выделяющий его в ряду конкурирующих марок¹⁶. Подобный образ необходимо создавать, чтобы сделать город узнаваемым. Но поскольку бренд строится на ярких и уникальных образах, которые могут быть проассоциированы с данной территорией, апеллирует к чувствам, эмоциям, морали и должен быть подкреплён реальностью, то становится очевидным необходимость привлечения самых разных ресурсов для работы над его созданием. Искусство также может выступать в качестве такого ресурса. Изначальная эстетическая и этическая функции искусства имеют большое значение при формировании символического капитала территории, при продвижении определенных ценностей и расширении кругозора жителей. Вот почему представляется необычайно важной роль как традиционных видов искусства (архитектуры, скульптуры, живописи), так и новых видов арт-активности в формировании реального и мифологического пространства города.

Отдельно следует сказать об арт-туризме, который сейчас находится в стадии подъема в мире в целом. Отчасти это связано с тем, что хорошо развитый пляжный туризм постепенно начинает терять актуальность из-за перенасыщения рынка данным видом услуг. Меняются требования и настроения самих потребителей, которые все чаще выражаются в стремлении индивидуализированного проведения отпуска. Вследствие общего демографического кризиса, процесса старения населения и роста доходов потребителей состав туристов меняется в сторону преобладания людей старшего поколения, которые хотят проводить отпуск более целенаправленно. В этой ситуации арт-туризм становится все более и более популярным. Особенность данного вида туризма в том, что он способствует не только социально-экономическому развитию территории (приток инвестиций, увеличение чис-

¹⁶ Бренд // Словарь по экономике и финансам. URL: <http://slovari.yandex.ru/бренд/Экономика%20и%20финансы/Бренд/> (дата обращения: 20.07.2010)

ла рабочих мест и т. д.), но и повышению культурного уровня местного населения, развитию городской среды за счет привлечения внимания к объектам культуры (памятникам истории и архитектуры, то есть культурным ресурсам).

Условием для возникновения и развития арт-туризма на конкретной территории должно быть наличие некоего интересного подтекста. Им может стать масштабный арт-проект, уникальное культурное наследие или беспрецедентное культурное событие. Ярким примером может служить немецкий город Кассель, в котором с 1955 года проводится один из крупнейших мировых форумов современного искусства – фестиваль «Документа» (Documenta). Идея превратить небольшой провинциальный город в один из мировых культурных центров принадлежит художнику и профессору Кассельской Академии искусств Арнольду Боде, и сегодня эта идея успешно реализована. Форум проходит один раз в пять лет и каждый раз получает нового куратора, который формулирует основную идею очередного фестиваля. Каждая «Документа» – это, с одной стороны, подведение итогов прошедшего пятилетия, а с другой – выявление тенденций и перспектив на будущее. Фестиваль длится ровно сто дней, за которые Кассель посещает огромное количество туристов со всего мира. Несмотря на изначальный антирыночный формат выставки, «Документа» уже пятнадцать лет является самоокупающимся мероприятием, а город Кассель стал известен всему миру.

Другим примером может служить творчество французского художника Перика Сорена (Pierick Sorin), который создал несколько проектов монументально зрелищных произведений, основанных на высоких технологиях, которые могли бы в корне изменить городское пространство. Проекты были созданы для французского города Нант, который в 2002 году был культурной столицей Европы в рамках одноименной знаменитой программы. Это и движущиеся голограммы танцовщиков на крыше городского театра, и искусственно созданная радуга над городом, и многое другое. Большинство из этих проектов заведомо неосуществимы, но они, бесспорно, могли бы стать тем

культурным подтекстом, который сделал бы город Нант одним из мировых центров арт-туризма.

В мировой практике используется большое количество разнообразных форматов существования искусства, которые создают вокруг себя разветвленную инфраструктуру, работающую на качественное улучшение параметров уровня жизни на конкретной территории. Среди таких форматов можно назвать паблик-арт проекты (т. наз. «искусство в городской среде»), которые изначально нацелены на взаимодействие с образом конкретной территории, а потому обладают огромным потенциалом в деле создания комфортной и интересной городской среды. Благодаря своей специфике проекты паблик-арт ориентированы на то, чтобы быть в центре внимания огромного количества людей, а потому они не только становятся инструментом эстетизации и гуманизации пространства, но и могут послужить стимулом для многих людей, не проживающих в данном городе, посетить его. Освоение искусством новых общественных пространств (вокзалов, аэропортов, гостиниц, университетов, парков, набережных, заводов и т. д.) представляется очень перспективной сферой применения знаний и навыков для художников и кураторов.

Другим форматом, который влечет за собой образование и развитие инфраструктуры, является фестиваль (музыкальный, кинофестиваль, арт-фестиваль и др.). Одной из разновидностей фестиваля является формат биеннале, который давно стал способом нанесения локуса на культурную карту страны и мира, путем заявить об эксклюзивных ресурсах и возможностях конкретной местности на мировом уровне. Сегодня различные биеннале очень популярны. Биеннале, как крупное событие в мире искусства и культуры, становится точкой притяжения для большого количества зрителей, поводом посетить конкретный город.

Еще одним форматом существования искусства в городе становятся т. наз. творческие индустрии (creative industries). В отличие от министерской модели культурной политики, в которой культура традиционно для России финансируется по остаточному принципу государством, творческие индуст-

рии – это реальный сектор экономики, функционирующий по законам рынка и имеющий в качестве своей основной компоненты творческую культурную составляющую. Сегодня к творческим индустриям относятся не только традиционные исполнительские или визуальные виды искусств (танец, театр, кино, изобразительное искусство), но и чисто коммерческие виды творческой деятельности: реклама, дизайн, телевидение, радио, мода и пр. Особенностью творческих индустрий является их акцент на потребительском аспекте производимых культурных продуктов. Именно поэтому роль творческих индустрий в процессе развития территории необычайно велика, и она измеряется совершенно ощутимыми показателями в виде объема вовлеченных средств, создания рабочих мест, налогооблагаемой базы и т.д. По сути, эти творческие индустрии решают одну из наиболее глобальных проблем – проблему дефицита впечатлений у современного человека, которая ведет к потере живого интереса к жизни вообще и к жизни на территории в частности.

Инвентуализация культурной жизни, то есть насыщение ее всевозможными культурными событиями разного масштаба (от концертов местных самодельных коллективов до регулярных международных фестивалей и пр.) – это важное направление деятельности, реализуемое специалистами, задействованными в творческих индустриях. Также необходимо упомянуть о значении творческих индустрий в формировании туристической привлекательности территории.

Искусство, как ключевая составляющая перечисленных форматов, приобретает новую функциональность в контексте этого сектора экономики, становится частью глобального рыночного механизма и получает новые возможности и рычаги воздействия на окружающую действительность, не теряя при этом исторически сложившегося значения.

К системе функционирования творческих индустрий приближаются современные музеи, превращающиеся в крупные центры культуры и искусства и нередко формирующие облик и образ территории, на которой они существуют (например, Музей Гуггенхайма в Бильбао).

Многие уникальные екатеринбургские явления искусства и культуры обладают достаточным потенциалом, чтобы стать контентом для перечисленных форматов, влияющих на развитие территории. Некоторые из этих явлений могут стать теми образами, из которых может сформироваться новый бренд города, необходимый сегодня Екатеринбургу.

Ценная коллекция живописи русского авангарда 1910-20 гг., хранящаяся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств и включающая в себя произведения таких значительных мастеров как И.И. Машков, А.В. Куприн, В.В. Рождественский, П.П. Кончаловский, А.В. Лентулов, Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов, В.Г. Бахтеев, А.А. Осмеркин, А.А. Лабас, Н.А. Удальцова, К.С. Малевич, О.В. Розанова, С.Я. Сенькин, И.В. Клюн, А.С. Родченко, В.В. Кандинский и др., при включении необходимых музейных технологий может стать всемирно известной и маркировать таким образом город Екатеринбург, как «город авангарда», дав основу соответствующему новому бренду.

Еще более обосновать этот бренд может коллекция авангардной архитектуры в стиле конструктивизм, включающая в себя более 140 зданий, расположенных в Екатеринбурге. Аутентичность и большая концентрация этих построек делают Екатеринбург без преувеличения одной из мировых столиц конструктивизма. Однако и в городе, и за его пределами о наличии такой ценной коллекции авангардных строений знают лишь специалисты, соответственно в этот бренд нужно вкладывать, в первую очередь, просветительские усилия.

Екатеринбургская (свердловская) андерграундная культура также представляет собой уникальное явление, обладающее потенциалом нового бренда и возможностью создать вокруг себя инфраструктуру, способствующую развитию территории. Это может быть маркирование особым художественным образом мест, связанных с уральской альтернативной культурой и искусством (бывшие мастерские или места, связанные с творчеством неформальных художников, например представителей Уктусской школы, а также Н. Федо-

реева, И. Шурова, В. Гаврилова, Е. Малахина и др., места, имеющие отношение к деятельности музыкантов-представителей уральского, а впоследствии русского рока: А. Пантыкина, И. Кормильцева, групп «Наутилус Помпилиус», «Чайф», «Агата Кристи») и популяризация их. Создание музеев, путеводителей, особых туристических маршрутов было бы важным вкладом в развитие территории.

Этот процесс уже начат вместе с созданием в 2008 г. на факультете искусствоведения и культурологии Уральского государственного университета им. А.М. Горького Музея Б.У.Кашкина, посвященного творчеству одного из самых ярких представителей уральского андерграунда Е.М. Малахина или Б.У.Кашкина. Музей специализируется на архивировании, изучении и популяризации неформального искусства и реализует разнообразные выставочные проекты не только на своей площадке, но и на площадках в других городах (Пермь, Челябинск). В планах Музея создание туристического маршрута «Тропа Б.У.Кашкина», объединяющего места, связанные с творчеством Б.У.Кашкина, в том числе и сохранившиеся стенные росписи, созданные им вместе с обществом «Картинник» и представляющие собой первый в Екатеринбурге (Свердловске) паблик-арт проект.

Обширное индустриальное наследие Урала, как «опорного края державы», также представляет собой интерес для осмысления в контексте поиска локальной идентичности территории. В этом направлении с 2008 г. работает Екатеринбургский филиал Государственного центра современного искусства, реализовав в 2008 и 2009 гг. проект «Арт-Завод», нацеленный на экспериментальное взаимодействие современного искусства и работающих промышленных предприятий. В 2010 г. Екатеринбургский филиал ГЦСИ готовится реализовать масштабный проект 1-ой Уральской Индустриальной биеннале современного искусства, способную создать качественно новую для региона инфраструктуру и привлечь большое внимание, с одной стороны, к современному искусству и его способности взаимодействовать с индустриальной средой, с другой стороны – к самому городу Екатеринбургу. Вероят-

но, этот проект станет началом развития арт-туризма, плодотворного сотрудничества искусства и бизнеса в Екатеринбурге и появлению и развитию творческих индустрий на Урале, что положительно скажется на развитии территории.

3 Отчет по обобщению и оценке результатов исследований

В результате исследования впервые был дан комплексный обзор художественной ситуации уральского региона 1990-х – 2000-х годов.

Впервые прослежена динамика восприятия и осмысления индустриальности в современном изобразительном искусстве.

Впервые построена региональная модель влияния искусства на развитие территории индустриального Урала.

Впервые к анализу проблематики бытования искусства в контексте переходных социокультурных процессов была применена полипарадигмальная методология, сочетающая исследовательские стратегии социологии (теория социального конструирования, «теория поля» П. Бурдье), культурологии и искусствоведения.

В рамках международного форума «Переосмысление индустриального ландшафта. Исследование, сохранение и перспективы развития.» (март 2010 года, Екатеринбург) был организован и проведен круглый стол «Художественные стратегии освоения индустриального ландшафта. Искусство как смещение перспективы, катализатор индивидуального переосмысления среды», в котором приняли участие теоретики и практики современного искусства:

- Жилиев А. А. (Москва), художник, куратор;
- Федорова К. Е. (Екатеринбург), ст. науч. сотр., куратор ЕФ ГЦСИ
- Лисовец И. М. (Екатеринбург), к.ф.н., доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры УрГУ
- Клеховский Д. (Польша), Институт Адама Мицкевича
- Стрелков Е. М. (Нижний Новгород), арт-директор студии «Дирижабль»
- Немченко Л. М. (Екатеринбург), к.ф.н., доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры УрГУ.
- Ризнычок И. А. (Екатеринбург), Екатеринбургский музей изобразительных искусств, отдел отечественного искусства XX-XXI вв., мл. науч. сотр.

Исследования в области искусства невозможны без обращения к непосредственным практикам, ведь художественная ситуация поддается анализу лишь при анализе конкретных произведений конкретных художников. Поэтому обязательной компонентой научного исследования «Изобразительное искусство Урала в контексте трансформации индустриального общества в постиндустриальное» стало исследование визуальное. Его результативное высказывание было представлено в галерее Центра современной культуры факультета искусствоведения и культурологии Уральского государственного университета им. А.М. Горького 11 марта 2009 г. Куратор – Агата Иордан, над созданием экспозиции работали Вадим Гурьянов, Семен Ефимов.

Проект Dena Marino «Индустреалити» представляет собой цикл фотографий и 5 листов, выполненных в смешанной графической технике, на тему «индустриальной реальности» (сокращенно «индустреалити»). С 2001г. Den Marino снимает заводские пространства России и Украины (Екатеринбург, Нижний Тагил, Челябинск, Москва, Санкт-Петербург, Евпатория, Балаклава и др.) и последовательно создает своеобразный «заповедник», коллекцию фотографий, на которых явственно выявляет черты «живого» в пространствах механического. «Завод – первый (живой) биомеханический организм, ... где агрегаты завода – его внутренние органы, технологические жидкости, кислоты и вода – его кровь, опорные конструкции и переходы – скелет» (*Den Marino*). Художественный взгляд преобразует завод в подобие некоего индустриального животного, монстра, или скорее динозавра как вымирающего вида. Графические листы, объединенные названием «Внутри», наоборот, выявляют механистичность человека, индустриальную «физичность» его реакций, зависимость от оборотов социальной машины. Den Marino, художник молодого поколения, смотрит на индустриальное наследие уже из постиндустриального настоящего/будущего, рефлексировать на тему уральской индустриальности уже постиндустриальными методами с применением компьютерных и медиа-технологий.

Постиндустриальное искусство Урала выявляет привычный для региона индустриальный образ жизни и отталкивается от него, то есть неизбежно стремится сохранить индустриальное в постиндустриальном.

Как отмечает сам художник, работая над темой индустриальности (в техниках фотографии, видео, инсталляции и перформанса), он столкнулся с тем, что в сознании большинства людей заранее закрепились шаблоны, которые очень трудно снимать.

Заводы – это уникальные памятники современности, которые не знают аналогов по свойственной им сложности организации, определенной несутрастности, абстрактности образа и одновременно некой «космогоничности». Завод – первый (живой) биомеханический организм, который создал человек, одновременно став частью его, насытив его плоть энергией человеческих тел, мыслью, движением. Человек, как и сама природа, сосредоточился в воплощении своего замысла на будущей функциональности завода. Однако его внешний облик как воплощение художественного образа, сегодня несправедливо отодвинут на задний план, «затоптан» вечной спешкой и бешеным темпом жизни.

Рекомендации по использованию результатов НИР

Результаты выполнения НИР могут быть применены при проведении дальнейших исследований, а также подготовке статей, монографий, учебно-методических пособий, хрестоматий и словарей практически во всех видах дальнейших исследований изобразительного искусства Урала. Особую значимость результаты исследования будут иметь для специалистов по истории и искусству Урала, современному искусству, краеведению, социологии искусства.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Искусство Урала оказывается бифункциональным. С одной стороны, оно встраивается в общий процесс построения региональной идентичности. Эта функция долгое время получала активную поддержку власти, поскольку конструируемый образ коррелировал с базовыми идеологемами региона. С другой стороны, искусство призвано гуманизировать индустриальные условия. Происходит процесс «доместификации», одомашнивания индустриального ландшафта через поиск точек сопряжения дегуманизированного общественного (заводского, производственного) и личного. Тем самым оно выстраивает своего рода альтернативную идентичность. Именно этот альтернативный, критический вектор во многом характеризует современное состояние искусства на Урале. Актуальное искусство Урала во многом маргинально по отношению к легитимированной традиции и существующей идеологии, однако в силу своей акцентированной оппозиционности оказывается своеобразным ориентиром как художественных практик, так и процессов символического освоения нового состояния.

2. Переходный период во всех сферах общественной жизни не может не отразиться на характере современного уральского искусства, что заставляет обратиться к его контекстуальному рассмотрению. Учет различных контекстов, взятых в их взаимодействии и сложной системе противоречий, позволяет создать многомерную модель искусства Урала как феномена, испытывающего влияние ряда социально-культурных обстоятельств и одновременно влияющего на эти обстоятельства. Диалектика построения легитимированной идентичности и «доместификации» индустриального обуславливает необходимость применения полипарадигмального подхода к исследованию актуальных художественных практик Урала.

3. Художественные изделия, которые поставлял и потреблял Урал, всегда являлись своеобразной конверсионной продукцией металлургических предприятий. Но после распада СССР в 1991 году художник покидает завод,

порой вопреки своей воле, и историческая тесная взаимосвязь искусства и завода, характерная для Урала, исчезает. Так, 1990-е годы характеризует обращение уральских художников к современным художественным практикам, свойственным актуальному искусству. В творчестве художников этого круга проявляется новое отношение к индустриальности региона как к явлению, негативному, в первую очередь с экологической точки зрения. Художники пытаются заполнить пустующее пространство культурных ценностей и разрушенных мифов собственной оригинальной мифологией. В 2000-е гг. художники, во многом благодаря кураторам, возвращаются на завод, но в совсем другом качестве: как новый потребитель, который теперь готов потреблять не только продукцию этих заводов, но и сам индустриальный ландшафт. Экстремальность является важной чертой не только современного искусства, но и важной составляющей современной молодежной культуры, представители которой и являются главными потребителями актуального искусства на Урале. Обращение художников к индустриальному ландшафту почти полностью хронологически совпадает с резким повышением популярности в российской молодежной среде индустриального туризма, объектами которого являются различные промышленные зоны и предприятия. Сам индустриальный туризм, возникший в странах Западной Европы и Северной Америки в 1980-х в период активной постиндустриализации, свидетельствует о том, что индустриальность становится тем «Другим», разрыв с которым уже осознан и который отныне становится объектом, как кажется, непредвзятой рефлексии (хотя фактически само представление об этом объекте является результатом конструирования). Индустриальность остраивается и позволяет новому обществу осознать себя, равно как индустриальное искусство оказывается, в частности, способом самоопределения новых, «постиндустриальных» художественных практик.

4. Многие уральские явления искусства и культуры обладают достаточным потенциалом, чтобы стать контентом для таких форматов существования искусства, как паблик-арт проекты, фестивали, творческие практики.

Это позволяет говорить о наличии существенных художественных ресурсов для развития территории и накопления ее символического капитала. Наиболее продуктивны следующие направления:

а) авангард: коллекция живописи русского авангарда 1910-20 гг. Екатеринбургского музея изобразительных искусств (И. И. Машков, П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов, К. С. Малевич, А. С. Родченко, В. В. Кандинский и др.), архитектура конструктивизма.

б) екатеринбургская (свердловская) андеграундная культура (бывшие мастерские или места, связанные с творчеством неформальных художников, например представителей Уктусской школы, а также Н. Федореева, И. Шурова, В. Гаврилова, Е. Малахина и др., места, имеющие отношение к деятельности музыкантов-представителей уральского, а впоследствии русского рока: А. Пантыкина, И. Кормильцева, групп «Наутилус Помпилиус», «Чайф», «Агата Кристи»).

в) индустриальное наследие Урала. В этом направлении с 2008 г. работает Екатеринбургский филиал Государственного центра современного искусства. В 2010 г. Екатеринбургский филиал ГЦСИ готовится реализовать проект 1-ой Уральской Индустриальной биеннале современного искусства, который, вероятно, станет началом развития арт-туризма, плодотворного сотрудничества искусства и бизнеса в Екатеринбурге и появлению и развитию творческих индустрий на Урале, что положительно скажется на развитии территории.

В результате реализации научно-исследовательской работы вокруг ее проблематики сложился коллектив молодых специалистов, ориентированный на долгосрочную исследовательскую работу.

Объем работ по II этапу НИР, предусмотренный Государственным контрактом, выполнен полностью. Результаты НИР оформлены в виде научных публикаций. Научно-технический отчет был рассмотрен и утвержден на заседании ученого совета Уральского государственного университета им. А. М. Горького (протокол № 6 от 24 июня 2010 г.).

Список использованных источников

1. Абашев, В. В. Пермь как центр мира / В. В. Абашев // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46.
2. Авангардные направления в советском изобразительном искусстве : Сб. ст. / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. Г. В. Голынец (псевд. *Игорь Болотов*) ; Отв. за вып., сост. слов. терминов Т.П. Жумати. – Екатеринбург, 1993.
3. Антология российского видеоарта / Сост. и общ. ред. А. Исаева. – М., 2002.
4. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин // Беньямин, В. Избранные эссе / Под ред. Ю. А. Здороваго. – М. : Медиум, 1996. – С. 66 – 91.
5. Бергер, П. Приглашение в социологию : Гуманистическая перспектива: Пер. с англ. / П. Л. Бергер ; Под ред. Г. С. Батыгина. – М. : Аспект-Пресс, 1996. – 168 с.
6. Бохоров, К. Перформанс и видео в современном русском искусстве [Электронный ресурс] / К. Бохоров. – Режим доступа: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=66> (дата обращения: 20.07.2010).
7. Бохоров, К. Из опыта пространственного экспонирования проекционного видео [Электронный ресурс] / К. Бохоров. – Режим доступа: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=68> (дата обращения: 20.07.2010).
8. Бурдье, П. Поле литературы / П. Бурдье ; Пер. М. Гронаса // Социальное пространство: поля и практики. – М. : Институт экспериментальной социологии, 2005. – С. 365 – 473.
9. Бурдье, П. Социология политики / П. Бурдье ; Сост., общ. ред. и предисл. Н. А. Шматко. – М. : Socio-Logos, 1993. – 333 с.
10. Галеева, Т. А. Екатеринбург и художественные окрестности. Субъективный взгляд / Т. А. Галеева // Чтения по современному искусству : история, тенденции, перспективы развития. – Нижний Тагил, 1999. – С. 35 – 38.
11. Гидденс, Э. Ускользающий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь / Пер. с англ. – М. : Весь Мир, 2004.

12. Гниренко, Ю. Оттолкнувшись от Урала / Ю. Гниренко, О. Лысцов // рН. – 2003. – № 2. – С. 101.
13. Горюнова, О. Медиа художник и Система : новые стратегии [Электронный ресурс] / О. Горюнова, А. Шульгин. – Режим доступа: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=53> (дата обращения: 20.07.2010).
14. Горючева, Т. Видеоарт и массовая визуальная культура. Антология российского видеоарта / Т. Горючева. – М. : МедиаАртЛаб, 2002.
15. Горючева, Т. Эстетические и технологические эксперименты российского видеоискусства. Взаимодействие искусства, науки и технологии. Антология российского видеоарта / Т. Горючева. – М. : МедиаАртЛаб, 2002.
16. Гринин, Л. Е. Производительные силы и исторический процесс. 3-е изд. / Л. Е. Гринин. – М. : КомКнига, 2006.
17. Джеуза, А. Видеотворчество и художественное сообщество. Исторические параллели между США и Россией / А. Джеуза // Художественный журнал. – 2005. – № 58/59.
18. Джеуза, А. История российского видеоарта / А. Джеуза. Т. 1. – М., 2007.
19. Джеуза, А. История российского видеоарта / А. Джеуза. Т. 2. – М., 2009.
20. Жумати, Т. П. «Уктусская школа» (1965-1974) : К истории уральского андерграунда / Т. П. Жумати // Известия Уральского государственного университета. – 1999. – № 13. – С. 125 – 127.
21. Жумати, Т. П. Художественный андеграунд 1960 — 1980-х гг.: столицы и провинция / Т. П. Жумати // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 173 – 182.
22. Иноземцев, В. Л. За пределами экономического общества. Постиндустриальные теории и постэкономические тенденции в современном мире / В. Л. Иноземцев. – М. : Academia; Наука, 1998.

23. Исаев, А. Видеоарт и альтернативное телевидение : ТВ-арт? [Электронный ресурс] / А. Исаев. – Режим доступа: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=67> (дата обращения: 22.02.2010)
24. Каганский, В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство : Сб. ст. / В. Л. Каганский. — М. : Новое лит. обозрение, 2001. — 575 с.
25. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс ; Науч. ред. пер. О. И. Шкаратан. — М. : Изд-во ГУ ВШЭ, 2000.
26. Ковалев, А. Российский акционизм. 1990—2000. / А. Ковалев // WAM. — 2007. — № 28/29.
27. Коллинз, Р. Социология: наука или антинаука? / Р. Коллинз // Теория общества : Сб. / Пер. с нем., англ. — М. : Канон-Пресс-Ц ; Кучково поле, 1999.
28. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. — М. : Художественный журнал, 2003.
29. Крживицкая, Е. Праздник послушания: выставка POSTВДНХ [арт-парад обычных вещей] / Е. Крживицкая // Комод. — 1998. - № 8. — С. 50 – 52.
30. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. — М. ; СПб. : Ин-т экспериментальной социологии ; Алетейя, 1998.
31. Мурзина, И. Я. Очерки истории культуры Урала / И. Я. Мурзина, А. Э. Мурзин. — Екатеринбург, 2008.
32. Новая постиндустриальная волна на Западе : Антология / Под ред. В. Л. Иноземцева. — М. : Academia, 1999.
33. Новая технократическая волна на Западе / Сост. и вступ. ст. П. С. Гуревича. — М. : Прогресс, 1986.
34. Образ Урала в изобразительном искусстве / сост. Е. П. Алексеев. — Екатеринбург : Сократ, 2008.
35. Пригожин, И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / И. Пригожин, И. Стенгерс. — М. : Прогресс, 1986.

36. Томашвили, А. А. Дискурсивные аспекты взаимоотношения видеоарта и телевидения на примере работ российских видеохудожников периода 1985-2000 гг. / А. А. Томашвили // Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 10 – Искусствоведение.
37. Тоффлер, Э. Метаморфозы власти : Знание, богатство и сила на пороге XXI века : Пер. с англ. / Э. Тоффлер. – М. : АСТ, 2002.
38. Archer, M. Art since 1960. New edition. – London, 2002.
39. Becker, H. S. Art Worlds. Berkeley : University of California Press, 1984. – 392 p.
40. Geusa, A. From Underground to Foreground: the Rise and Rise of Video Art in Russia // New Russian Video : Video film catalogue. Ekaterinburg, 2003.
41. Grenfell, M., Hardy, C. Art Rules. Pierre Bourdieu and Visual Arts. Oxford ; New York : Berg, 2007. – 212 p.
42. Hansen, M. New philosophy for New Media. – London, 2001.
43. Manovich, L. The Language of New Media. – London, 2001.

ПРИЛОЖЕНИЕ А (Хроника событий)

Хроника современного искусства в Екатеринбурге, Нижнем Тагиле и Челябинске. События 1993 - 2009 годов.

1992 - Первый ленд-артовский проект А. Голиздрина "Лес вертушек", реализованный в "мертвой" среде окраин города Екатеринбург.

1993 (лето) - Акция "День птиц", проведенная художниками города Заречный (впоследствии объединившихся в "Атомную провинцию"). Суть акции: на протяжении некоторого времени художники обрывали друг другу головы под яйцо. (Художники А. Вяткин, В. Давыдов и прочие).

1993 - Проект "Искусство", реализованный художниками "Атомной провинции". В ходе акции в центре тихого провинциального городка под грохот нечеловеческой музыки были расставлены жестяные бочки, куда любой горожанин мог сунуть записку со своим заветным желанием (о чем предупредил местный телеканал), потом бумажки сожгли, а пепел торжественно развеяли по ветру.

1994 - Выставка художников "Атомной провинции" "Для Ивана" названная так по той причине, что художники поместили в центре выставочного зала террариум, в которой находилась жаба по имени "Иван" и была самым (по мнению художников) благодарным и молчаливым зрителем.

1994 - Реализация основных Ленд-артовских проектов А. Голиздрина ("Лапка", "Мраморное дерево", "Зубы песка", "Квадрат ветвей", "Молоко").

1994 - Реализация серии В. Мизина "Тоталитарные вагины", представляющая коллажи из портретов Мао и Ким Ир Сена, соединенные с порносюжетами.

1995(март) - Выставка - проект "Карта местности" Арсения Сергея и Александра Шабурова (Американский информационный центр).

1995 - Реализация проекта "Самореклама", или "Это - первый" А. Шабурова, в ходе которого во всевозможных публичных местах появлялись небольшие листовки с изображением художника, подписанные примерно так: "Это я научил мир копировать"; "Моя красота спасет мир" и прочее.

1995 - Организация "Музея простого искусства Урала и Сибири" (или "Дача Елового") разместившийся в сундуках и коробках в доме-усадьбе - мастерской О.Елового на ул. Октябрьской революции, 34.

1995/97 - Реализация проекта "Superman Иван Жаба", в ходе которого А. Шабуров превратил ничем не примечательную жабу с выставки художников "Атомной провинции" в супермена, "нового уральского героя", которого немедленно проанализировал, систематизировал, каталогизировал и музеефицировал в форме передвижного Народного музея нового русского богатыря, существующего главным образом в приватном пространстве личного жилья художника.

1995 - Возникла ассоциация "Environment" в составе Александра Голиздрина и Натальи Курюмовой. Ассоциация стала активно продвигать лэндартовские проекты в екатеринбургской художественной среде и далеко за его пределами (основные акции, проведенные в этом году - серия "Терапия").

1995/98 - запуск Л. Луговым серии "perpetuum mobile", которые потом составили костяк "Виртуального музея современного уральского искусства" (1997).

1995 - Проект О.Елового "Винил forever", по ходу которого группа участников, под руководством художника, выезжали в заснеженное поле под Свердловском и, обнажившись, фотографировалась, прикрывая причинные места вышедшими из моды грампластинками.

1995 - Проект О. Елового "Консервация Зимы", во время которого художник хранил дома закатанный в две 3-литровые банки в преддверии весны снег.

1995 - А. Голиздрин, и вместе с ним художник О. Еловой и новосибирские радикалы В. Мизин и Д. Булныгин, в 1995 г. побывали в Цюрихе (Швейцария) на международном симпозиуме современного искусства, где прониклись идеями группы "Eurocot" (в переводе - "евроговно", "евромусор", "евроотбросы"), основатель которой, Marc Divo, именует свою художественную доктрину изготовления произведений искусства из отходов современной европейской цивилизации ни иначе как "постмодернистское необарокко", и призывает к активным радикальным действиям по переработке этих самых культурных отходов.

1995(май) - Проект О.Елового "Изменение уровня воды" - привязанные к набережной полиэтиленовые мешки с изменением уровня воды в реке начинали истекать тонкими струйками.

1995/96 - Серия многочисленных проектов радикальных Урало-Сибирских художников Голиздрин, Мизина, Елового, Булныгина: "Fluxus: УГАХА как полигон для MONTANEBIKE" в Уральской архитектурно-художественной академии (этакий символический подъем на художественный Монблан евро-

пейской авангардной традиции в форме выставок-инсталляций и действий в духе dada); международный экологический арт-мост "Eurokon-96" (с 1 по 18 июня 1996 года совместно с приехавшими швейцарцами, художники творчески осваивали свалки заводов Втормет, РТИ, керамических изделий и "Уралшина", подкупленных экологической фразеологией разосланного им проекта). После чего художники переименовали свою ассоциацию "Environment" в урало-сибирское подразделение "Eurocota", для благозвучности заменив в нем последнюю букву.

1996/98 - запуск на "Студии Ю - 7" В. Давыдовым проекта "Галерея арт-клипов".

1996 - Выставочный проект Арт. Сергеева "Повседневные иконы".

1996 - Физиологический проект В. Мизина "Части тела" и "Неогермафродиты". Создавал из фрагментов фотографий своего тела "гомункулюсов экстремальных чувств".

1996 (22 апреля) - Реализация проекта А. Шабурова "Про любовь", в ходе которого художник при помощи фотоаппарата фиксировал проявления "идеальных" отношений между людьми. Затем, по ходу развития теории о чувствах, художник реализовал под-проект "Радости обычных людей", во время которого он писал и читал по местному радио рассказы о том, как радостно ему убеждать красивую девушку Инну о том, что он самый настоящий художник.

1996 (июнь) - психотерапевтический социальный проект Арт. Сергеева "Каждый сам себе большой", в ходе которого художник оклеил плитку портретами знаменитостей с журнальных обложек, позволив каждому зрителю соотнести с ними истинный масштаб собственной личности.

1996 (декабрь) - Акция Л. Луговых и А. Голиздрина "Генетика. Энергетика. Терроризм", где экспонировались эскизы все тех же *perpetuum mobile*, а сам он, облачившись в восточный халат и солнцезащитные очки, предсказывал обнаженному А. Голиздрину его художническую судьбу по картам Таро. В рамках данной выставки также планировалось взорвать здание американского консульства в Екатеринбурге - согласно сопроводительному бреду, это было неременным условием "Союза мусульманских физиков-ядерщиков", предоставивших Луговых недостающие детали вечных двигателей.

1996/97 (декабрь - январь) - Организация первой (и единственной) галереи радикального искусства в Екатеринбурге художником А. Голиздриным. Расположившаяся в крошечном зале на первом этаже УГАХА, галерея "Eurocon" стимулировала актуальный художественный процесс в Екатеринбурге более, чем какая-либо другая институция. Почти каждая его акция стала объектом пристального внимания молодежно-студенческой Среды и СМИ, интерпретировавших происходившее с присущей журналистам интонацией скандальности. Главная задача, которую поставил перед собой А. Голиздрин, как куратор - радикализировать до предела художественную среду Екатеринбурга.

1997 (февраль) - Организация выставки - проекта "Еврокон" им. Курицына. Традиционные Курицинские чтения, которые совпали с юбилеем критика, были превращены в двухуровневый художественный проект. Во-первых в публичной библиотеке им. Белинского были развешаны лозунги и приветственные плакаты, а так же организована выставка подарков, во-вторых, в галерее "Eurocon" была организована череда акций, в ходе которых читались стихи, снималась гипсовая маска с юбиляра, а так же кинокритик С. Анашкин обрызгал своей венозной кровью листики со стихами юбиляра.

1997 - Под эгидой Музея простого искусства (при поддержке Телевизионного агентства Урала) О. Еловой провел три конкурса среди уральских ювелиров,

во время которого призвал пересмотреть привычные приемы и материалы расхожего уральского ремесла. В этом году прошел первый тур "Мастер-Гвоздь" - когда для изготовления ювелирных изделий всем желающим были выданы гвозди.

1996/97 (декабря) - Реализация проекта Арс. Сергеева "Чтение накрест". Во время выставки художник разрисовывал перечеркнутые крестом открытки-послания непонятно кому, кодируя мимолетные впечатления банальными символами лирического иконографическими элементами православного канона.

1997 - Проект Арс. Сергеева "НЕВАЖНО", по ходу которого, в течение 1997 года художник раздавал всем желающим наклейки с надписью - в качестве средства достижения единоразовой общедоступной релаксации.

1997 (14-28 мая) - Выставка "Post-ВДНХ", проходившая в Екатеринбургском музее изобразительных искусств. Второе название - "Артпарад обычных вещей, художественная выставка товаров народного потребления". Во время выставки было проведено несколько акций и перформансов. Сама по себе выставка явила желание художников по-современному сотрудничать с крупными торговыми фирмами. На выставке зрительскому вниманию было предложен ряд инсталляций, составленных из товаров народного потребления, как крупномасштабных (таких, как снегоход в объекте О. Лугового "Сладкая зима", или холодильники в инсталляции А. Шабурова "Doom"), так и более простых (как шоколад, банки с консервами и пр.). Художники - организаторы: В. Мизин, О. Еловой, А. Голиздрин, Д. Булныгин, А. Шабуров.

1997 (декабрь) - Проект - инсталляция А. Голиздрина "Виртуальный стог", проходивший в фойе УРГАХА. Стог представлял собой конструкцию из сена, в центре которого находились два перекрещивающихся отверстия, на пе-

ресечении которых находилась модель православного храма. По протеканию проекта задумывалось менять "начинку" - после храма в цент стога предполагалось поместить валенки, литературу А, бутылку с водкой, прозрачная призма. Но, по настоянию противопожарной службы через два дня после установки, стог был разобран. На месте добровольно разобранного проекта художник соорудил маленький стожок - памятник нереализованной художественной мечте. На утро следующего дня этот маленький стожок так же был разрушен, без ведома автора одним из преподавателей института. Это спровоцировало ответную реакцию художника, крайне агрессивного характера. Е. Крживицкая в "хронике" (Комод # 8, с. 91) пишет: Стог Голиздрина первым отчетливо сформулировал интерес уральского бессознательного к русской тематике. И, поскольку в разряженной культурной среде деятельность сводится к созданию аттракционов для публики, инсталляция организована в соответствии с симуляционной политикой... Спонтанная акция Голиздрина открывает череду радикальных проектов в галерее "Eurocon"

1988 - Выставочный проект В. Мизина и О. Елового "Новые русские ангелы" (представленный зрителям после росписи совместной росписи церкви). На выставке были представлены: кинетический объект, махающий 2-метровыми крыльями из скрепленных гусиных перьев, одновременно колотящий молотками отбивные из тушек ощипанных птиц и фотографии людей на фоне огромных махающих крыльев. "Данный кинетический объект оказался первым в череде ряда объектов. Художниками была открыта тема функционирования искусства, которая в горнозаводском крае понимается как работа отлаженных механизмов. (Е. Крживицкая, Комод # 8, с. 92)

1998 - В рамках проекта "Герои Вселенной", посвященного жертвам минувшего года, О. Еловой представил кинетический объект "Сон шахтера" (в день траура по погибшим шахтерам). Жанр своего объекта Еловой определил, как "даун-экспозиция": в затененном зале со свечами на полу по кругу на спецте-

лежке каталась гипсовая маска в шахтерском шлеме с фонариком, обращенная к потолку, на который проецировалась старая советская кинокомедия, а посетителям предлагали по стакану водки и по куску ржаного хлеба. Главная проблема, решаемая художником в данной инсталляции - проблема верха и низа/жизни и смерти.

1998 - Второй объект из проекта О. Елового (совместно с Е. Сваловой) "Герои Вселенной" - "Вышитые альпинисты". Высокий пирамидообразный объект с нарисованным ледорубом, елками и космическим спутником наверху являлся мемориалом всем погибшим альпинистам. На стенах развешаны вышивки, созданные по картинам художника с изображениями оленей в стиле "примитивизма", отчего выставка принимает народно - технический, подчеркнуто кустарный характер.

1998 - Реализована первая серия видеоперформанса "Черная Рука" на фестивале в Царском селе "Кук-арт III". Превратившись из критика - художника в монстра, Сергеев не только представил "объективного критика", но и нового "героя" - персонажа из детских страшилок, который портит все, к чему прикасается.

1998 - Второй тур конкурса уральских ювелиров в Музее простого Искусства О. Елового "Ложка дальше", где в качестве материала желающим поучаствовать предлагались алюминиевые ложки.

1998 (14 февраля) - Перформанс А. Голиздрина "Love machine". Действия, совмещенные со сложной конструкцией, которая символизирует личную жизнь автора. Как человека и мартовского кота одновременно. Объект состоял из огромной кровати, надставленной внизу кухонными ножами, над которой висело огромное неотесанное бревно, продетое сквозь дыру в стерильно белой простыне, измазанную красной краской, к которой было прикреплено

ледяное яблоко. Художник, загримированный под кота, с привязанным кошачьим хвостом и красными лампочками в паху, облизал ледяное яблоко, которое символизировало клитор, и стал раскачивать фаллическое бревно, размазывая красную краску по простыне, разбил зеркало, крича мартовским котом. Для самого художника инсталляция стала своего рода фетишизированным заклинанием, способом воздействия на свою личную жизнь. Это провоцирует смысловую нагруженность, закодированностью деталями-метафорами и переизбыток декоративизма.

1998 (9 марта) - Перформанс группы "Засада Цеткин" - "Теперь ты мой". Реплика в адрес международному женскому дню, антифеминистической направленности. Четыре женщины (художница и три искусствоведа) вымыли дюжину килограммов моркови, после мытья заботливо вымыли и аккуратно укладывали на махровые полотенца. В это же время транслировался видеотрек с периодически повторяющимся манифестом группы: "В России модно быть женщиной, особенно после того, как стали править кухарки. Кухарка обладает особым свойством удерживать власть. Этот способ - прикармливать голодных. В России всегда найдутся голодные, которые признают власть кухарки. Но кухарка не повар, она не обладает свойством удовлетворения сытого. Раздвигающаяся кровать в супружеской спальне - это аппарат искусственного голода и вечной власти кухарки....". по мнению Е. Крживицкой, перформанс содержит читаемую реплику в сторону известного перформанса М. Абрамовича "Балканское барокко": в мягкой форме кодируются существующие отношения между полами как "война", символами жертв которой становятся "максулиньские" корнеплоды.

1998 (апрель) - Проект А. Голиздрин "Nydroponica Russia", во время которого художник высадил в женские гигиенические прокладки семена пшеницы. В итоге, кудрявые пробивающиеся к солнцу ростки были продемонстрированы зрителям в качестве "скульптурно-растительного" объекта.

1998 - Серия работ И. Зиганьшина "Жизнь упаковки". Выставка затрагивает актуальную тему отходов цивилизации.

1998 - Проект Арс. Сергеева "Железное обустройство личного пространства" - серия фотографий оконных решеток и железных дверей.

1998 - Проект В. Давыдова "Урал - опорный край державы" - в ходе которого художник творчески обработал неосознанное пристрастие уральцев к соляренному знаку, который можно наблюдать в виде железных "узоров" на окнах жилых домов и производственных помещений.

1998 (23 мая) - Первая "серия" перформансов А. Голиздрина - "Ихтиандр Ботанического района". В полузатопленном строительном котловане Ботанического района, художник, одетый во фрак, продемонстрировал малочисленным зрителям перформанс "Свадьба Ихтиандра", в ходе которого бросал в воду лещей, выловленных в реке Исети, привезенных на место во фляге, отдавал этой рыбе честь, зачитывал манифест, в котором объявил себя Ихтиандром Ботанического района. Провозгласив на данной территории "шизогероическую реальность", художник оголился, и, сверкая наклеенными чешуйками и позолоченным половым фаллосом, демонстрировал упражнения латиноамериканских индейцев, бегом перемещался по обширной территории стройки, с разбегу прыгнул в воду, ловил рыб зубами, играл с ними. Потом, после неудачного коитуса с одной из рыб, покинул площадку на сверкающем джипе. Положенный в основу спецпроекта "ТАУ", этот перформанс вызвал бурную реакцию зрителей.

1998 (23 июля) - Перформанс "Борьба Ихтиандра" А. Голиздрина и Н. Курюмовой. Перформанс спровоцирован вызовом художника в Гор УВД в связи с демонстрацией спецпроекта ТАУ. Художник был доставлен к воротам здания Гор УВД двумя "санитарами" в ржавой железной бочке на колесах, зареше-

ченной и закрытой на замок. Помещенный в бочку Голиздрин был одет в костюм с галстуком, в руках - с томом сочинений А.С. Пушкина. Н. Курюмова, после зачитывания манифеста, спустила в бочку пиявок, а художник декламировал произведения великого стихотворца "Поэт и толпа". После чего бочку попытались ввезти на территорию Гор УВД.

1998 (20 августа) - лекция - выставка "Улет из отчего гнезда", приуроченная к официальному закрытию галереи современного искусства "Euvrocon". Псевдонаучная лекция А. Голиздрина на фоне предметов - символов, лежащих на столе, покрытым черной скатертью: гнезда - символа УРГАХА, яйца - символа галереи, шприца - символа инъекции в художественную жизнь радикализма, раковины - символа женской телесности. Кроме того, художник дополнил свою лекцию графическими пояснениями и муляжом - крылатым фаллосом. Художник превратил закрытие галереи в акт акселерации своего героя, которому стали "тесны" стены академии, и своей неспособностью работать творчески в рамках существующей институции. Так же в ходе акции была продана копия письменного распоряжения о закрытии галереи, подписанного ректором академии (за цену, в 50 раз превышающую себестоимость).

1998 (20 августа) - Презентация буклета-справочника "Кто есть кто в современном искусстве Екатеринбурга". Справочник, который по мнению А. Ерофеева позволил упорядочить и структурировать местную художественную ситуацию.

1998 (ночь с 12 на 13 ноября) - Первая часть дилогии "Нереста Ихтиандра" - перформанс, проводимый на Широкореченском кладбище, городских улицах, у памятников Бажову и Хозяйки Медной Горы. Перформанс проходил в несколько частей. Первая - подготовка к родам: с доктором и санитарями клизмой для Ихтиандра-роженицы. Вторая - сам нерест: метание металлической икры с автовышки, созданной из металла неизвестного состава (каждая ик-

ринка спускалась на парашутике), перерезанием пуповины (обрезание парашютов с металлических икринок). Третья - преодоление эдипова комплекса (отрубление головы черного петуха - "папы" Ихтиандра), поездка в город на велосипеде к памятнику Бажова и Хозяйке Медной Горы на поклонение, и, наконец, гибель на старом кладбище. Художник прекратил жизнь своего персонажа мотивируя его смерть законами природы (но в пределах собственного "мифа"). Нежизнеспособность персонажа объясняется как неблагоприятной средой, так и отсутствием внутренней перспективы развития (слишком высок градус радикальности, слишком сложны перформансы по исполнению и метафоричной нагруженности).

1998 (14 сентября) - Выставка - презентация кончины Ихтиандра. Зрителям показаны фотографии с lend-артовскими проектами художника, предъявлено существо аксолотль, как новая ипостась умершего героя, выставлен на продажу сундук с металлической икрой, собранной после нереста.

1998 (сентябрь) - Проект Арс. Сергеева "Губы + Сердца", созданный в "жанре" любовной лирики. Инсталляция состояла из разбросанного по полу бумажного мусора, двух слайд проекций, "завесы" в форме сердца из датированных маркером использованных презервативов, видеотрека и музыки. Проект отличался поэтичностью и минимализмом в исполнении.

1998 - Серия проектов В. Мизина с физиологически - телесной тематикой: исследовав свои "Выделения" и "Внутреннее содержание", художник, соединив наиболее шокирующие темы мирового радикального искусства, стал демонстрировать свой половой член. Так появились проекты "Fuck Fascism", совместно с А. Голиздриным (по ходу которого художник протыкал членом фашистскую свастику, комбинировал свастику, веревки и половыми членами), "Fuck НАТО" (в данном случае протыкались портреты президента США и Andy Warhola), "Fuck the World" (протыкалась карта земных полушарий).

1998 - Выставочный проект В. Мизина и О. Елового "Без названия", прошедший в Музее Простого искусства. Выставка состояла из разных работ - фотографий физиологических проектов В. Мизина; "Маргинальных художников В. Мизина и О. Елового с бомжами"; проекта "Подвиг онаниста". Также наличествовали скульптура О. Елового изображающая обугленный предмет ("Черный член"), который при прикосновении к нему пачкал; объект, изображающий три пары ягод с выходящими из анальных отверстий трубочками, опущенными в воду, через которые нагнетался воздух; видеотрек с обвинительными речами и жестами в сторону критиков Мизина, Бажанова и Бакштейна. Наибольшее внимание привлек перформанс В. Мизина "Кунстфюрер", во время которого художник "запустил" свой детородный орган в звездное небо при помощи пиротехники.

1998 (28 сентября) - Выставка "Березовский концептуализм" и перформанс "Кто как умрет" А. Шабурова. Выставка представляла зрителю тексты описания нереализованных концептуально-социальных проектов художника. Часть проектов осуществлялось непосредственно на выставке: мусорный бак с надписью "Угощайтесь" (наполненный мусором, бутербродами и пивными баночками). Эта выставка стала мемориальным музеем, экспозиция которого наполнена всевозможными фотографиями, историями, и даже дикторским голосом, повествующим о жизни художника А. Шабурова. Этот своеобразный музей стал фоном для перформанса "Кто как умрет", во время которого художник устроил собственную панихиду. Предсказав смерти более 350 человек, и вывесив эти списки на задрапированных в черное, стенах Музея Молодежи, художник пережил целую "бурю чувств" лежа посередине зала в гробу, и внимая надгробным речам друзей, близких, специально заказанного из ритуального агенства тамады. Художник так же оставил завещание: " во время прощания с телом пресекать всяческие попытки расшевелить меня". Смерть для Шабурова - это залог катарсических переживаний. По мнению художника, настоящие переживания в жизни человеку малодоступны, так как

притуплены. Единственный шанс сохранить эти переживания дает лишь постоянная и методичная музеефикация собственной жизни.

1998 (30 декабря) - Инсталляция группы "Засада Цеткин". Следующий проект в развитии "феминистического демарша", во время которого зрителям демонстрировались четыре слайд проекта с изображениями девушек в заснеженном лесу, тепло одетых, но с махровыми полотенцами на головах. Слайды проецировались на белые простыни, а в центре располагалась небольшая инсталляция (стопы крахмаленного постельного белья с различными предметами, составляющими неотъемлемую часть женской повседневности - телефон, журналы, косметика, фотографии). Согласно тезисам группы - баня, мороз и заснеженный лес, где можно заблудиться, это единственная анестезия вечной неудовлетворенности российской женщины.

1998 (декабрь) - Открытие сетевой версии Виртуального музея актуального искусства Студии Ю-7. К сожалению, на данный момент музей не функционирует, так же как и виртуальные архивы Студии. На этом сайте предполагалось разместить "галерею арт-клипов" и многочисленных создаваемых "видео проектов".

1998/99 - Соросовский проект А. Шабурова "Лечение и протезирование зубов". Художник, который утверждает, что искусство дает право художнику на обустройство с его помощью личной жизни и упрочению социального положения, шокировал грантовый комитет художественным проектом, в котором доказывал, что "лечение зубов важно для художника, так как они тоже отражают состояние души".

1999 - Третий тур конкурса уральских ювелиров в Музее простого Искусства О. Елового "Искусственная банка", где в качестве исходного материала желающим поучаствовать предлагались банки с тушенкой.

1999 - Проект группы "Засада Цеткин" "М-Ж", в ходе которого, на огромных фотографиях крытых спусков в свердловский метрополитен художницы поменяли буквы "М" на "Ж", тезисно обосновав теорию грядущего смешения полов, когда различия между М и Ж будет незаметно и не важно.

1999 - Акция "Подкуп избирателей". В канун выборов в Госдуму, В. Давыдов запустил по реке Исеть 50 пенопластовых рук избирателей с привязанными к ним в качестве грузил бутылками водки. Часть из них, по заверениям организатора акции, сумели доплыть до Северного ледовитого океана.

1999 - Перформанс В. Давыдова и О.Елового "Мисс Екатеринбург, или боди-арт по-уральски". Перформанс представлял собой альтернативный конкурс красоты среди раскрашенных ими свиней. "Чувственный удар по буржуазному вкусу. Оплеуха низменному поп-арту. Точечное бомбометание по мещанскому эротизму. Море пороссячьего визга и глубокомысленные интеллектуальные прорывы" (мнение организаторов).

1999 - Арт. Сергеев создает ряд видеоперформансов, по-прежнему играя с собственными частями тела ("Розочка" и "Варежка").

1999 - Проект В. Мизина "судьба моего члена", по ходу которого художник кладет свой орган на разные предметы, запечатлевая это на фотографии, составляя тем самым некую обобщенную биографию части тела.

1999 - Проект В. Мизина "Буратино", во время которого художник превращается в монстра, состоящего из березовых органов и человеческих деталей.

1999 – основание творческого объединения "Куда бегут собаки" (Влад Булатов, Наталия Грехова, Ольга Иноземцева, Алексей Корзухин) Работают с ви-

део, перформансом, кинетической скульптурой, объектом, инсталляцией, фотографией и др. Живут и работают в Екатеринбурге.

2000 - На фестивале "Ижевск-территория" Арс. Сергеев реализовал вторую серию "Черной Руки".

2000 (лето) - Проект А. Шабурова "Русский Будда", во время которого художник хотел привлечь к себе внимание Непальских правоохранительных органов, "передразнивая" по типу О. Мавромати, местных божков принятием религиозных поз.

2000 (июнь) - Акция О. Елового "Табуреточка моя" в рамках выставки "Ремесло. Мастерство. Бизнес", проводимого агенством ТАУ и Музеем Простого искусства. В ходе проекта участникам предлагалось создать свой вариант сидалища из любого мусора и отходов.

2000 – Олег Лысцов создает видеоперформанс «Мои поклонны».

2000/01 - Выставка "Агитация за искусство", первая из предполагаемой серии подобных, реализованная екатеринбургским отделением ГЦСИИ.

2001 (осень) – образование художественной групп «Зер Гут» в Нижнем тагиле. Участники: Евгений Гольцов, Владимир Селезнев, Иван Снигирев, Станислав Черва (с мая 2003 года). Большинство участников окончило художественно-графический факультет Нижнетагильского Государственного педагогического института. Летом 2002 перебрались жить в Екатеринбург.

2001 – Олег Лысцов документирует на видео перформанс «887788».

2002 (февраль) - «Мир. Игра. Трансформации. Взгляд с Урала», Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург; выставлены работы группы «Зер Гут», Олега Лысцова и др.

2002 (май) – проект группы «Зер Гут» «Опыт создания мифа» в полуразрушенном доме по улице Уральской, 8, г. Нижний Тагил;

2002 (август – сентябрь) - "Евразийский синдром 2", Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург; В выставке приняли участие художники группы «Зер Гут», Олег Лысцов, Валерий Корчагин и др.

2002 (2 - 3 октября) - фестиваль "Современное искусство в формате видео", Музей изобразительных искусств, Нижний Тагил; Преставлены работы группы «Зер Гут» и Олега Лысцова.

2002 (4 октября) - перформанс художественной группы «Зер Гут» «Свадьба» в рамках организованного Екатеринбургским филиалом ГЦСИ фестиваля «А_РЕАЛ 001 Искусство в общественных пространствах», Екатеринбург.

2002 (29 октября) - акция группы «Зер Гут» «ЗАГС. Виртуально-ритуальная машина» в рамках проекта «День рождения в Музее Молодежи», Уральский Музей молодежи, Екатеринбург.

2002 (22 ноября) - перформанс группы «Зер Гут» «Диалоги о животных», Уральский Музей молодежи, Екатеринбург.

2002/03 – группа «Зер Гут» создает видео «Визуализация приручений».

2003 (1 - 6 августа) – первый фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга». Кураторы пытались превратить бетонные заборы в «зеркало современного города».

2003 (2 - 7 сентября) – выставка «Реализм» группы «Зер Гут», Выставочный зал Свердловской областной универсальной научной библиотеки им. В. Г. Белинского, Екатеринбург.

2003 (14 - 28 ноября) – выставка «Камуфляж быта - Тагильский поднос. Современное искусство в технологии лаковой росписи по металлу», Уральский Музей Молодежи, Екатеринбург.

2004 (22 января - 7 февраля) – выставка «Боевая готовность: стратегии», Уральский Музей Молодежи, Екатеринбург.

2004 (1-17 августа) – 2-ой фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга».

2004 – группа «Куда бегут собаки» создают объекты «Оцифровка воды» и «Антивиртуальный шлем».

2005 (19 мая – 6 июня) - Межрегиональный художественный проект «НОВОРУССКОЕ!» был представлен в Екатеринбургском Музее Молодежи. В выставке на ряду с московскими и калининградскими художниками участвовали и уральские деятели искусства: Валерий Корчагин, Александр Шабуров и др.

2005 (4 июня) - Художественная акция ЕфГЦСИ «ПОЛНЫЙ БЕТОН» – фестиваль современного искусства и молодежной культуры в интерьере ремонтируемого здания в центре Екатеринбурга.

2005 (20 августа) - Художественная акция Еф ГЦСИ «Вольные садовники» в честь открытие Сада камней. Каждый из представленных проектов предполагал создание уникального культурного пространства посредством синтеза различных искусств: живопись, музыка, литература, театр.

2005 (2 - 18 августа) – выставка «ВИДЕОТРАНЗИТ. Санкт Петербург – Екатеринбург» в

Екатеринбургской галерее современного искусства. Ретроспектива Санкт-Петербургского и Екатеринбургского видеоарта.

2005 (5-15 сентября) – Третий фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга».

2005 (10 - 11 сентября) - Международный уличный фестиваль видеоарта «ПУСТО» в Екатеринбурге. «ПУСТО» - яркое молодежное событие в области public art (искусство в общественных пространствах).

2006 (январь-февраль) – Выставка «Реализм» группы «Зер Гут» в Челябинской галерее «Окно».

2006 (25-26 августа) Общегородской перформанс "СВАДЬБА БАШНИ И МЕТРО" Марины Ражевой в Екатеринбурге.

2006 (13-16 сентября) – В Екатеринбурге прошел Интерактивный художественно-образовательный проект «Прогулки за искусством». «Прогулки за искусством» одновременно проходили в районах конструктивистских застроек 1920-30 годов трех российских городов, где этот архитектурный стиль был особенно развит - Москве, Петербурге и Екатеринбурге.

2006 (сентябрь - октябрь) – Четвертый фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга».

2006 – Группа «Куда бегут собаки» создают кинетическую скульптуру «Ми-чурин».

2007 (март-апрель) – Выставка творческого объединения «Куда бегут собаки» в челябинской галерее «Окно».

2007 (25 - 26 августа) - в Екатеринбурге проходит Фестиваль public-art "СтолпоТворение"

Фестиваль «СтолпоТворение» стал крупным общегородским событием с участием местных художников, а также современных арт-деятелей из других городов России.

2007 (август) – Пятый фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга».

2007 (25 - 27 октября) Public-art акция ЕфГЦСИ «Объект городского благоустройства – урна» в рамках международного проекта «4DAA» - «4 дня австрийской архитектуры» в Екатеринбурге.

2007 (29 сентября) - Художественная интерактивная акция «Одноразовое искусство» в Екатеринбурге.

2007 (ноябрь) - Выставочный проект «СтолпоТворение» в Екатеринбургской галерее современного искусства.

2008 (29 мая - 11 июня) - «Тагильский синдром, или несколько рассерженных художников» – это уникальный художественный проект, объединяющий ви-

зуальные эксперименты, выполненные как традиционными выразительными средствами живописи и графики, так и в медиа-техниках. Екатеринбургская галерея современного искусства.

2008 (сентябрь) – Шестой фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга».

2008 (16-22 августа) - Первый Фестиваль-лаборатория «АРТ-ЗАВОД», прошедший на территории молодежного клуба TELECLUB, расположенного в промзоне Екатеринбурга.

2009 (27-30 августа) - Международный фестиваль современного искусства «ART-ЗАВОД 2009». Взаимодействие современного искусства и промышленности, художественное переосмысление темы заводов и индустриальной реальности. Этот проект Екатеринбургского филиала ГЦСИ продолжает традицию, начатую в 2008 году фестивалем-лабораторией АРТ-ЗАВОД – «Экстренное плавление», и в дальнейшем обещает перерасти в Уральскую индустриальную биеннале современного искусства. Фестиваль проводился в рамках программы ЕФ ГЦСИ «Уральские заводы: индустрия смыслов».

2009 (сентябрь) – Седьмой фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга».

2009 (6 - 29 ноября) - Выставка "Внутренний Урал" в Екатеринбургском музее изобразительных искусств. Выставка, подготовленная кураторами Екатеринбургского ГЦСИ, ранее была показана в Санкт-Петербурге (Лофт-проект ЭТАЖИ), Перми (фестиваль "Живая Пермь"), а также в Москве в рамках 3 Московской биеннале современного искусства на площадке Центра М'АРС.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б (Иллюстрации)

Иллюстрация 1.

Атомная провинция. «Искусство». Фотодокументация перформанса. 1993. г.
Заречный.

Иллюстрация 2.

Атомная провинция. Искусство. Фотодокументация перформанса. 1993. г.
Заречный.

Иллюстрация 3.

Атомная провинция. Искусство. Фотодокументация перформанса. 1993. г.
Заречный.

Иллюстрация 4.

Атомная провинция. Искусство. Фотодокументация перформанса. 1993. г.
Заречный.

Иллюстрация 5.

Атомная провинция. Искусство. Фотодокументация перформанса. 1993. г.
Заречный.

Иллюстрация 6.

Экологический арт-мост "Eurokon-96" - совместно с приехавшими швейцарцами творчески осваивали свалки заводов Втормет, РТИ, керамических изделий и "Уралшина". Фотодокументация перформанса. 1996г.

Иллюстрация 7.

С. Брюханов. «Живопись. Версии IV и V». Фотодокументация перформанса. 1999г.

Иллюстрация 8.

С. Брюханов. «Живопись. Версии IV и V». Фотодокументация перформанса. 1999г.

Иллюстрация 9.

С. Брюханов. «Живопись. Версии IV и V». Фотодокументация перформанса. 1999г.

Иллюстрация 10.

С. Брюханов. «Живопись. Версии IV и V». Фотодокументация перформанса. 1999г.

Иллюстрация 11.

С. Брюханов. «Живопись. Версии III». Фотодокументация перформанса. Нижнетагильский музей изобразительных искусств. 1999г.

Иллюстрация 12.

Еловой Олег. «Изменение уровня воды». Фотодокументация художественной акции. Екатеринбург. 1995г.

Иллюстрация 13.

Еловой Олег. «Изменение уровня воды». Фотодокументация художественной акции. Екатеринбург. 1995г.

Иллюстрация 14.

Александр Шабуров. Художественный проект «Это я научил мир копировать». Фотодокументация. 1995г.

Иллюстрация 15.

Александр Шабуров. Акция «Лечение и протезирование зубов». Фотодокументация. 1998г.

Иллюстрация 16.

А. Вяткин. Видео из серии «Галерея Арт-клипов». Студия «Ю-7 ТВ». 1996 – 1998 гг.

Иллюстрация 17.

Олег Лысцов «887788». Фотодокументация перформанса. 2001 .

Иллюстрация 18.

Олег Лысцов «Мои поклонны». Фотодокументация перформанса. 2000

Иллюстрация 19.

Олег Лысцов «Мои поклонны». Фотодокументация перформанса. 2000

Иллюстрация 20.

Куда Бегут Собаки. «Оцифровка воды». Фотодокументация. 2004 г.

Иллюстрация 21.

Виктор Давыдов. Из серии «Урал - опорный край державы». 2007.

Иллюстрация 22.

Виктор Давыдов. Из серии «Урал - опорный край державы». 2007.

Иллюстрация 23.

Виктор Давыдов. Из серии «Урал - опорный край державы». 2007.

Иллюстрация 24.

Виктор Давыдов. Из серии «Урал - опорный край державы». 2007.

Иллюстрация 25.

Виктор Давыдов. Из серии «Урал - опорный край державы». 2007.

Иллюстрация 26.

Давыдов В. Горсвет. Кинетическая инсталляция. 2006

Иллюстрация 27.

Дэн Марино. «Облака». Скриншот видео. 2008

Иллюстрация 28.

Зер Гут. «Визуализация приручений или казус современной орнитологии». Скриншот видео. 2002.

Иллюстрация 29.

Ден Марино. Из серии «Индустреалити». 2001-2009.

Иллюстрация 30.

Ден Марино. Из серии «Индустреалити». 2001-2009.

Иллюстрация 31.

Ден Марино. Из серии «Индустреалити». 2001-2009.

Иллюстрация 32.

Ден Марино. Из серии «Индустреалити». 2001-2009.

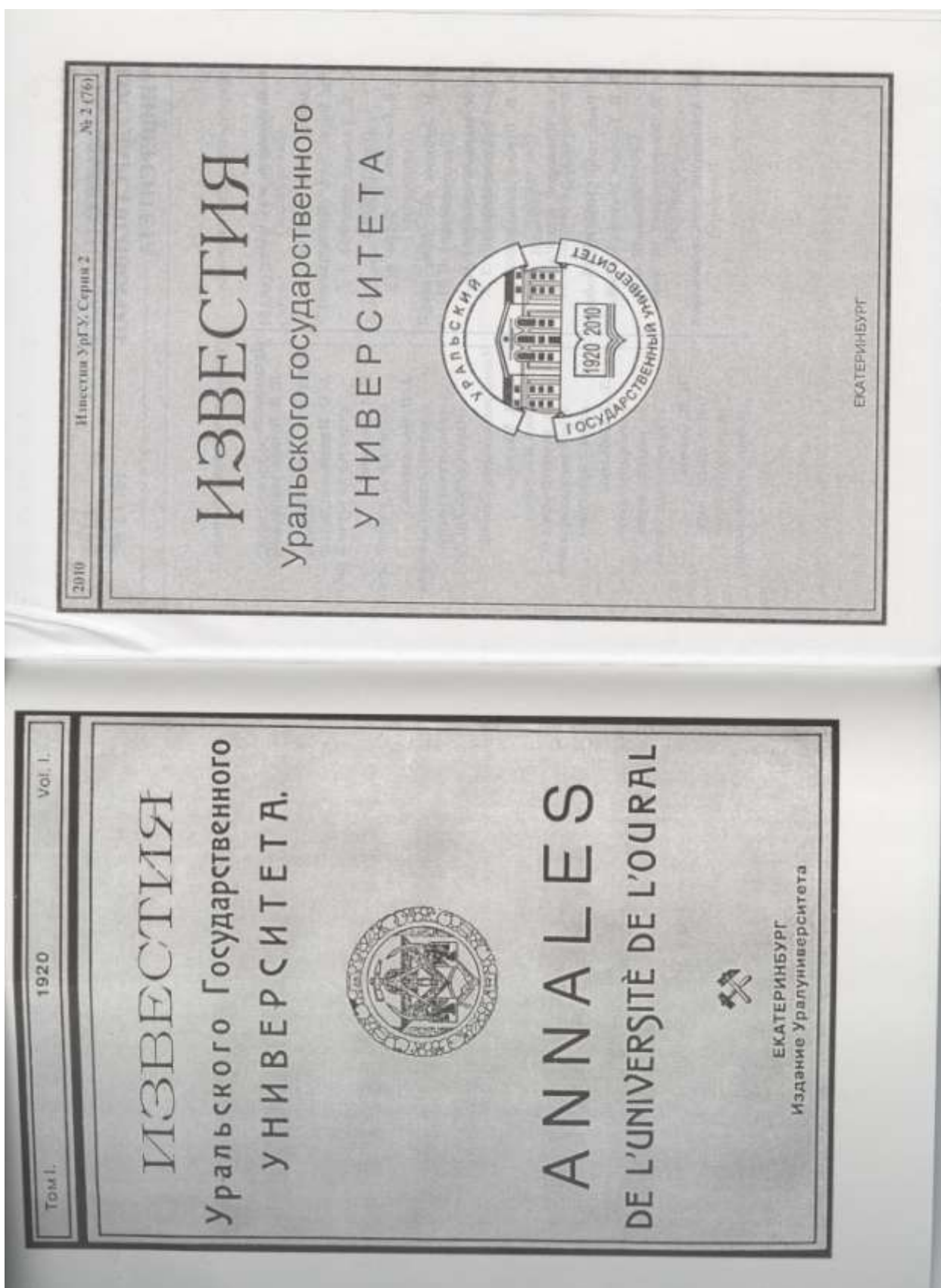
Иллюстрация 33.

В. Давыдов. Видео «Дуня Тонкопряха». 1997г.

Иллюстрация 34.

Куда бегут собаки. Видео «Дорога».2003г.

ПРИЛОЖЕНИЕ В (Публикации)



МУЗЕЙ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

В. Д. Гуринов

УДК 609.5-7.0 + 791.43

ВИДЕОАРТ В МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И КАТАЛОГИЗАЦИИ*

Анализируются основные стратегии сохранения видеоарта в музеях и центрах современного искусства. Выделяется специфика отечественного опыта сохранения видеоарта.

Ключевые слова: видеоарт, музей, сохранение нематериального наследия.

В США и Западной Европе художники стали использовать возможности видео в своем творчестве со второй половины 1960-х гг. Это было своеобразно-модно усвоенным развитым информационно-коммуникационным технологиям, которые в дальнейшем привели к изменению эстетического парадигмы современного искусства. В результате в круг интересов художников включились разнородные научные и технические проблемы, которые заставили их тесно сотрудничать с учеными и инженерами. Это сотрудничество привело к созданию нового типа видеоискусства, которое, как мейнстрим, а точнее, к его хронологически первому направлению — видеоарту. Еще до появления видеоискусства Вальтер Бенямин обобщил роль технических средств восприятия искусства для пропаганды искусства, которая, на его взгляд, заключается в том, что эти средства лишают произведение ауры, ногами слов, подлинности, уникальности [см.: Бенямин, 68]. Таким образом, технический аспект видеоарта имеет важное эстетическое значение.

В России видеоарт существует уже более 20 лет, и с каждым годом появляется все больше и больше художников, работающих с видеотехнологиями. Произведения видеоискусства активно экспонируются и включаются в собрания не только в галереях и центрах современного искусства, но и в классических музеях. И если вопросы экспонирования видеоарта и его взаимодействия с вы-

* Публикуется по результатам исследования, проведенного в рамках реализации ФЦП «Национальный проект «Культура» на 2009–2013 годы».

ставочным пространством уже стали объектом теоретического исследования ученых, то проблема музейфикации, каталогизации и сохранения видеоискусства лишь косвенно затрагиваются в отдельных публикациях [см.: Гройс, Бокорев, Шинкаев]. Хотя в западном искусствоведении данный вопрос освещен более полно, но тем не менее фрагментарно, исключительно на материалах отдельных коллекций и авторов.

Работа над методами сохранения и каталогизации произведений видеоарта ведется, хотя до сих пор не вышла еще своего логического завершения. Но решение технических и эстетических проблем, возникающих при сохранении видеоарта, безусловно, дело будущего. И хотелось бы верить, что благодаря, так как многие организации во всем мире озабочены подобными проблемами, в том числе и ЮНЕСКО, которая в 2003 г. опубликовала Хартию о сохранении цифрового наследия. К цифровому наследию ЮНЕСКО относят разнообразные ресурсы культурного, научного, образовательного характера, созданные в цифровом виде или переведенные в цифровую форму из существующих аналоговых форматов. В Хартии акцентируется внимание на том, что цифровые материалы «часто неустойчивы и для того, чтобы их сохранить, требуются специальные усилия на их производство, техническое обслуживание и управление ими» [Хартия..., 64], а также говорится о необходимости и значимости цифровых ресурсов, которые следует сохранять и защищать для современных и будущих поколений.

Музейная и выставочная практика бытования видеоарта свидетельствует о том, что проблемы, связанные с хранением художественных произведений в аналоговом и цифровом формате, остро встали перед художественными институтами и в России, и за рубежом. Без должного внимания к данным проблемам могут быть утрачены ценнейшие материалы, но от этого не менее значимые работы художников, пока не вписанных в международный контекст. В связи с этим представляется весьма актуальным анализ различных стратегий сохранения и каталогизации видеоарта, реализуемых в отечественных и зарубежных музеях и центрах современного искусства.

В 1980-е — начале 1990-х гг. главной целью для институций, обладающих коллекциями видеоискусства, было сохранение произведений раннего видеоарта. Уже с середины 1990-х гг. в США и странах Европы начали проводиться конференции и круглые столы, на которых были сформулированы общие принципы сохранения произведений видеоарта и разработаны ряд подходов для их решения. Первый симпозиум, посвященный исключительно проблеме сохранения и каталогизации видеоискусства, прошел в Нью-Йорке в 1991 г. в Музее современного искусства (*Museum of Modern Art*) по инициативе «Медиа-Альянса» (*Media Alliance*). На этом симпозиуме активно обсуждался почти 10-летний опыт сохранения, реставрации и переиздания на другие, более надежные носители произведений пионеров видеоарта.

* Материалы и проекты работ ЮНЕСКО и международных организаций (США).

В середине 1990-х гг. актуальным становится создание единого и доступного для широкого круга специалистов каталога важнейших собраний искусствоведов. Ключевой для решения этой проблемы является встреча сотрудников различных медиатекинститутов США, организованная «Медиа-Альянсом» в 1994 г. Итогом стала организация Национального гуманитарного фонда (*National Endowment for the Humanities*), разработавшего специальную программу NAMID (*National Moving Image Database*) для создания единой базы данных медиатекинведений, принадлежащих различным организациям США.

Первой (по хронологии) стратегией, которая до сих пор реализуется в музеях и центрах современного искусства в Европе и Америке, является пассивное хранение видеоматериала, локализованного в физическом пространстве произведения (в случае с анкетом видеозаписей это означает просто сохранение пленки). Самый большой недостаток такого хранения — самоуничтожение приливов пленки по мере того, как прекращают функционировать соответствующие аппараты. Фактически все остальные стратегии, которые будут рассмотрены, являются решением двух проблем: 1) самоуничтожение пленки и 2) быстрое несомненное устаревание воспроизводящего оборудования. Кроме того, по мере накопления материала встает проблема его систематизации и каталогизации.

На смену достаточно непродуманному для таких форм искусства, как видеоарт, пассивному хранению пришла новая стратегия — перенос, или мигрирование. Одним из первых за рубежом прикладных искусств является устаревших на новые носители видеостудия колледжа Нью-Йоркский Центр видеоарта EAI (*Eastview Arts Institute*). Программа сохранения EAI была первой инициативой сохранения и каталогизации собраний экспериментального видеоскусства США. Стратегия EAI сразу же включала два компонента: 1) физическое восстановление поврежденных видеопленок и 2) каталогизацию собрания в архивную базу данных.

Стратегия пассивного хранения и миграции развиваются и применяются не только в американских, но и в ряде европейских организаций. Ярким примером может служить Нидерландский институт современного искусства *Montenapelo*, который с 1992 г. стал развиваться и как Центр экспериментов и сохранения видеоарта. Основной деятельностью института в этой сфере является сохранение обширной междисциплинарной коллекции видеоарта, содержащей уникальные образцы видеоскусства. Сотрудник института внес свой вклад в обсуждение роли и значения носителя видеоскусства для художников и архивистов, в определение общих методов сохранения и технические требования к экспонированию.

Существует и другой взгляд на проблему сохранения произведений искусства, который условно можно назвать «мультимедийным». Подобной стратегией придерживается Датский видеоарт-банк (*Danish video art data bank*) — не-

¹ Отсюда выделение — интерпретировать организационно или интерпретировать средствами других программ или устройств.

коммерческое агентство продвижения и дистрибуции датского видеоарта, а основными идеологами являются Торбен Соберг (*Torben Soberg*) и Джефф Ротенберг (*Jeff Rothenberg*). Эмуляция касается уже и будущей степени цифровизации. Ключевой для решения этой проблемы является встреча сотрудников различных медиатекинститутов США, организованная «Медиа-Альянсом» в 1994 г. Итогом стала организация Национального гуманитарного фонда (*National Endowment for the Humanities*), разработавшего специальную программу NAMID (*National Moving Image Database*) для создания единой базы данных медиатекинведений, принадлежащих различным организациям США.

Первой (по хронологии) стратегией, которая до сих пор реализуется в музеях и центрах современного искусства в Европе и Америке, является пассивное хранение видеоматериала, локализованного в физическом пространстве произведения (в случае с анкетом видеозаписей это означает просто сохранение пленки). Самый большой недостаток такого хранения — самоуничтожение приливов пленки по мере того, как прекращают функционировать соответствующие аппараты. Фактически все остальные стратегии, которые будут рассмотрены, являются решением двух проблем: 1) самоуничтожение пленки и 2) быстрое несомненное устаревание воспроизводящего оборудования. Кроме того, по мере накопления материала встает проблема его систематизации и каталогизации.

На смену достаточно непродуманному для таких форм искусства, как видеоарт, пассивному хранению пришла новая стратегия — перенос, или мигрирование. Одним из первых за рубежом прикладных искусств является устаревших на новые носители видеостудия колледжа Нью-Йоркский Центр видеоарта EAI (*Eastview Arts Institute*). Программа сохранения EAI была первой инициативой сохранения и каталогизации собраний экспериментального видеоскусства США. Стратегия EAI сразу же включала два компонента: 1) физическое восстановление поврежденных видеопленок и 2) каталогизацию собрания в архивную базу данных.

Стратегия пассивного хранения и миграции развиваются и применяются не только в американских, но и в ряде европейских организаций. Ярким примером может служить Нидерландский институт современного искусства *Montenapelo*, который с 1992 г. стал развиваться и как Центр экспериментов и сохранения видеоарта. Основной деятельностью института в этой сфере является сохранение обширной междисциплинарной коллекции видеоарта, содержащей уникальные образцы видеоскусства. Сотрудник института внес свой вклад в обсуждение роли и значения носителя видеоскусства для художников и архивистов, в определение общих методов сохранения и технические требования к экспонированию.

Существует и другой взгляд на проблему сохранения произведений искусства, который условно можно назвать «мультимедийным». Подобной стратегией придерживается Датский видеоарт-банк (*Danish video art data bank*) — не-

² Музей современного искусства в Нью-Йорке. Встреча прошла с участием в 1997 г. инициатора Соломона Р. Гутенхайма. Фонд поддерживает абстрактные искусства.

for Digital Presentation [Electronic resource]. URL: <http://www.scribbr.com/ports/onlinehelp/introduction/onlinepreservation> (дата обращения: 22.02.2010).
 (Haddon J.) Preserving the Immaterial: the OpenStreetMap Museum's Variable Media Initiative [Electronic resource]. URL: <http://www.experimentalmuseum.org/history/presentation/presentation.php?id=3&page=1> (дата обращения: 22.02.2010).

Ссылка поставлена в редакцию 26.02.2010 г.

УДК 069.53 + 821.161.1

М. Ю. Крюжеская

МОДИФИКАЦИЯ «МУЗЕЙНОГО» ЯЗЫКА В КОММУНИКАТИВНОМ ПОЛЕ ОБЪЕДИНЕННОГО МУЗЕЯ ПИСАТЕЛЕЙ УРАЛА

Рассматривается проблема «музейного» языка и некоторые возможности ее решения, успешно применяемые в музейной практике для расширения поля и обновления каналов музейной коммуникации, разнообразия презентаций единого дискурса культуры и литературы Урала, презентуемого филиалами, и целостности современной музейной ситуации.

Ключевые слова: принципы формирования музейной экспозиции, музейная коммуникация, средства выражения, музей писателей Урала.

В современной музейной ситуации одним из магистральных направлений исследований стало исследование коммуникаций, основывающееся на актуальном сегодня понимании культуры как нематериальных миров. В данном контексте особое внимание требует изучение каналов межкультурной коммуникации, к которым относятся и музеи. Важным вопросом в области музейной коммуникации на современном этапе является проблема «музейного» языка.

Несмотря на то, что одним из магистральных направлений исследований в культурологии и музействовании был выбран коммуникационный подход, в области музейной практики и теории существует целый ряд специфических проблем, одной из которых является проблема «музейного» языка.

Наиболее известное решение этой проблемы находится на стыке теории и истории музействования. В своей работе Е. Н. Мастендиз отмечает, что «задача» форм собраний и их интерпретации базируется на исторических типах музейного отношения к вещам. При таком подходе для культуры барокко, например, характерно внимание к эстетике, необычным предметам, отражающим причудливое многообразие мира; для классицизма, где формируется понятие наследия, — повышение ценности интерьеров, позволяющей выделять вершинные достижения культуры и ее историчности, несомненные проявления для романтизма, опирающегося на категории архива и героики, — определение трагических предметов как памятников и реликвий, и т. д. В рамках научного подхода вещи выступают как свидетельства, документы, историчности, с точки зрения эстетической — как воплощение красоты. По мере развития

© Крюжеская М. Ю., 2010

в европейской культуре историзма музейные собрания стали интерпретироваться как отражение исторического процесса. Во второй половине XIX в. на первый план в музеях выходит научное отношение к коллекциям, однако оно не только сохраняется в чистом виде, а ассимилирует прочие (исторически более ранние) типы отношения к вещам. Так возникает особый — энциклопедический — тип интерпретации собраний, характеризующийся тем, что он ставит перед собой задачу в XX в. В последнее время в качестве альтернативы энциклопедическому выдвигаются лирический и драматический музеи интерпретации собраний.

Такой подход успешно применяется в музейной практике, но специфика современной музейной ситуации не позволяет ограничиться только им. На всех институтов культуры музей в функциональном и организационном аспектах наиболее ориентирован на традицию. В связи с этим российские музеи, которые исторически более консервативны, чем западные, уже давно столкнулись с проблемой своего рода замкнутости «музейного» языка. В условиях постмодернистской культурной парадигмы назрела необходимостьобретения большей связности и разнообразия для многовариантного «протекания» музейной экспозиции. Современные отечественные музеи должны ориентироваться на обновление и вариативность языкового пространства музея.

Проблема вариативности и обновления «музейного» языка как одного из важных каналов культурной коммуникации остро стоит и перед крупными музейными объединениями, которые испытывают острую потребность в разнообразии и эмоционально-выразительности освещения общего культурного дискурса, особенно литературные музеи, наиболее страдающие от дефицита интерактивных средств.

Осуществление вариативности в организационных экспозициях и в средствах ее реализации в крупном комплексе литературных музеев можно подробно рассмотреть на примере нескольких филиалов Объединенного музея писателей Урала (ОМПУ) в Екатеринбурге, которые анализируют собой образцы различных позиционных подходов в трансляции единого дискурса культурного и литературного прошлого Урала и различные вариаций в структуре языкового музейного пространства.

Данная проблема встала перед сотрудниками ОМПУ при реорганизации музейного комплекса, включившего несколько филиалов, представляющих единый культурно-литературный дискурс Уральского региона. Для решения этой проблемы были сформулированы следующие задачи:

- дать определение вариативности «музейного» языка и установить возможность его обновления;
- исследовать особенности организации «музейного» языка уже существующих филиалов и подчеркнуть индивидуальность каждого;
- обновить «музейный» язык некоторых филиалов и за счет этого изменить условность презентуемого дискурса;
- ввести «музейный» язык в область новых технологий и за счет этого расширить коммуникативный потенциал музейного объединения.

Социально-гуманитарный
вестник
Юга России

№2 - 2010

- Гуревич Валентин Дмитриевич, Уральский государственный университет им. А.М. Горького, аспирант кафедры искусствоведения
- Кавани Мария Владимировна, Уральский государственный университет им. А.М. Горького, аспирант кафедры искусствоведения
- Воробей Антон Святославович, Уральский государственный университет им. А.М. Горького, студент кафедры искусствоведения
- Космин Дария Александровна, Уральский государственный университет им. А.М. Горького, студент кафедры искусствоведения

Вопрос о бытовании искусства в условиях капиталистического производства мучил с начала века Нового времени. Именно тогда возникает и утверждение представления об искусстве как о товаре (продукте) и о художнике как производителе этого товара, включенном в систему отношений производства и потребления в товарных конкурциях, востребованности. В условиях марксистской постановки вопроса, когда творчество становится не только производством, но и потреблением, художник является своеобразной капиталистической элитой отшельников.

На Урале искусство долгое время развивалось, скорее, как подстройка под творческие потребности элиты, нежели как автономная специализированная сфера. Специфический чертой уральской истории стало единство пространства местного производства и «производства» художественного.

Художник часто оказывается включенным в сеть своего рождения, и, одним из мифов, это творчество связано с этим ландшафтом отношениями более глубокого, нежели видимые биогенетического характера. Человек принадлежит к определенной местности, в которой существует. Такой персонификации оказывается приобщен к истории и переживания Урала как художественного локуса.

Искусство всегда носило «показательный» характер (термин К. Абасаева), всегда определяло место, где рождался и живет. В данном случае определяло в не меньшей степени подложку и время рождения и жизни («хроноидица»).

Тоталитарность советского государства, а затем и распад СССР позволили искусству развиваться автономно, единственной альтернативой которому было и остается нестационарное общество. Если в капиталистических странах трансформация общества из модернизационного в постмодернизационное является естественным процессом, то в России этот процесс выпадает из него. На территории Уральского региона сочетаются различные тенденции – рудименты феодализма и раннего капитализма и раннее развитие

художественные процессы (от патристического наметания камчатка до упрощения наметочных заливок в сфере усту).

Но больше, чем экономические причины, на художественные практики влияют культурные причины. Урал относится к числу традиционных центров религиозных регионов России. Начиная с XVIII века, такела промышленность была наиболее значимой формой деятельности, что определяло специфический облик территории, особый тип мышления местных жителей и культурные паттерны. Так, на Урале основной формой искусства является город-завод, в ходе развития которого формируется двухкомпонентная структура, где функции производственной власти по мере дублируются, а порою и переопределяются заводом. Это имело место не только в организационной роли, но и в формировании идентичности уральцев. Фактически «город» и «завод» – это два взаимосвязанных пути пути мифологического конструкта. Фактически с XVIII века по конец XIX в. в региональной мифологии «завод» доминирует над «городом». В сознании жителей Урала остается традиционное мышление, основанное на нормах и ценностях предшествующих поколений и притом против установившегося порядка. Самоорганизация жителей города-завода формировалась как идентификация себя не в качестве горожанина и капиталистического гражданина данного города, а в качестве рабочего горожанина завода, члена некоего художественного коллектива, т. е. общественные доминировало над личным. В противостоянии традиционному культурному герою Урала – мастеру, в котором гордость-завода коралловым типом личности становится рабочей-материалом. Не смотря на их несомненную связь, в этих образах акцентируются разные цели и ценности. В случае мастера мы имеем дело с мифологией творческого труда, созидательного искусства. Рабочий – это своего рода персонифицированный образ завода, производств, мифологический образ коллектива. В нем преобладают качества производств, понимания расчлененности для локальной деятельности – производств, понимания расчлененности для локальной деятельности, индустриальная и производственная среда. Относительная слабость мифа города как трансформации исторических сообществ связана с незначительностью собственно локальных мифов. Однако можно предположить, что причина этого кроется в специфике для уральской мифологии. Миф города является основой установившейся, индустриальной и ориентированной на восстановление по сторонам. Однако данный миф занимает персонифицированное по сравнению с мифом завода.

Ситуация изменилась в начале 1990-х годов, когда после распада СССР советский тип мышления промышленного предприятия и регион ослабевает из-за серьезного упадка промышленного производства, которое было ориентировано преимущественно на военные нужды. Ослабевает промышленное (индустриальное) влияние заводов, появляется из социальный статус и, соответственно, миф завода в региональный культу-

Искусство в городе

ре перестает доминировать. Соединение искусства с миром заводов или миром города надвигает на первый план темы индивидуальности, и даже вытесняет и отодвигает на коллективные присущий советской эпохе с одной стороны, и на отсутствие социального заказа с другой. Художники общаются с обществом собственным творчеством, поэтому главной чертой искусства этого периода становится саморепрезентирование художника. Евгений Арбеков делает объектом художественного выражения собственный дизайн, Б.М.Климан (Е.Милахин) одним из первых идет на путь самоидентификации, а в А. Толкачеве — старинно-символическая. Подобные темы в произведениях были характерны также для творчества таких современных уральских художников как А. Шабуров, А. Сергеев и А. Толкачев: «переноса общей стратегии современного художника — от пассивной, неотрефлексированного творчества «внутренней» к сознательной и планируемой (само)рефлексии способ деятельности, также есть призыв к самоидентификации художника в тождество к «примитиву»».

Персональное окружение среды утрачивает романтический ореол и обретает трагическое значение в проектах по творческому освоению знаменитых заводов (Воронеж, РТИ, металлургический завод и «Уральская» художественного объединения ЕУРОМОН, В.М.Минин, Д.Дурманов, А.Павлов, О.Еловый). Художники как бы ассоциируют себя с маргиналами. И если раньше рабочие, соединялись с заводом, охватывая на своем металлы, то художники искали на своем языке смыслы в отходах производства, создавая новые символы, во многом, были вынуждены метаться в пассивности. Создание новых символов в условиях разрушения советской идеологии и отсутствия ориентации общества в условиях разрушения советской идеологии и отсутствия чего-либо, что можно ее заменить. О системе, внутренней расщепленности и традициях, не подчинялись выстраиванию некакой системы, пере в чужую гонимую и в форме «Искитива» (1993) художественной группы «Атомная провозимая» из города Заречного. Перформанс заложился в сжатии записок с записками, желанием, речью и жестами бочках в центре Заречного.

Обращение художников к окружающим их среде выразилось в целом ряде проектов на заводскую тему: «Терминал, 2» (1991) и «Вертушка» (1992) Александра Башарова, а также в проект «Ремонтная лавина» (1994), художественный фильм «Консервация знаний» (1994), «Изменение уровня воды» (1995) Олега Елового, черт творчество которого красной нитью проходило острое переживание отчужденности современного человека от природы.

В конце 1990-х — первой половине 1990-х в уральском регионе, как и во всей стране, происходит процесс активизации населения. Проявление активности населения в городах и урбанизации в референдуме, по результатам одного из них про-

¹ Башаров А. Е. Промышленные пейзажи: выставка POSTUDHX [арт-парк (бывший завод) / Копия. — 1994. — № 8. — С. 52.

Художественные практики индустриального Урала
атмосфер, повышение статуса региона внутри Российской Федерации за счет создания уральской области.

А. Шабуров в своем творчестве обращается к историческим политическим событиям, он посвящает раскопкам на улицах серии выставок (1990-е). «Шабуров Саша Хри-сто» «Это — пейзаж», «Это и научил мир кипарисов», «Моя красота свистит: кип» и пр.).

Постепенно фокус внимания художника смещается в сторону рефлексии над жизнью, нарастающей каша, каша, каша. Своеобразием истос искусства 1990-х стала выставка «POSTUDHX» в ЕМНИИ в 1998 году, «приглашая сама по себе произ-вести исследование новой потребительской действительности»¹.

В 2000-е не только выше названных тенденций появляются и новые, например, счи-данные с использованием структурной промышленности (технологические проекты творческого объединения «Мудра бегут собаки»). Культурное «перезагрузка» претерпевает в своем развитии основные законы, организационные Екатеринбургским филиалом ППСИ (Арт-парк 2009, Арт-завод 2010). В этот же период появляются проекты, которые провозглашают творческие практики предпринимательского искусства, которые провозглашают больше в культурных проектах, арт-проект может послужить выставкой «Внутренний храм» (2009), где наряду с работами, выполненными художниками в 1990-х, присут-ствуют произведения 2000-х годов. В частности О. Лисин в «Мой пейзаж» (2000) и «847785» (2001) находит как бы внутри пространства индустриального, и Д.М. Марин («Облака», 2008) совершает его иные. Культурное «перезагрузка» претерпевает в своем развитии основные законы, организационные ЕР ППСИ (Арт-завод 2009, Арт-парк 2010). Теперь художники не соотносят себя с маргиналами, и не ищут смысла в отходах, а вторгаются непосредственно на завод, становясь на своем способностями рефлексии, истощающими кураторский экстаз.

В 1990-х мир заводов, утратив формально свое доминирующее значение, тем не менее, продолжал оставаться или опосредованно провозглашался в творчестве уральских современных художников. Осознано или интуитивно, художники пытаются дистанцироваться от образа художника продающей советской эпохи — художника, создававшего образы рабочего-металлурга. Причиной этому во многом служат то обстоятельство, что «заводская», обособленная мифология, так и не был забыт мифом гордости, что сигнализирует о его слабости. Художники, чуждо реагирующие на эту специфику своей среды обитания, не могут не обращаться в своем творчестве в выходя за пределы символизации процесса смены парадигм.

Список литературы:

1. Беля, Д. Промышленные пейзажи: выставка POSTUDHX [арт-парк (бывший завод) / Копия. — 1994. — № 8. — С. 52.

¹ Башаров А. Е. Промышленные пейзажи: выставка POSTUDHX [арт-парк (бывший завод) / Копия. — 1994. — № 8. — С. 52.

2. Писенко, Т. А. Екатеринбург и художественные остротности. Субъективный взгляд. Сборник: «Человек по сравнению с искусством: история, тенденции, перспективы развития». – Нижний Тагил. – 1999. – С. 35–38.
3. Глазачев, В. Л. Город России на пороге урбанизации. Сборник: «Город как социальное явление исторического процесса». – М. – 1995.
4. Давид, Г. Культура Екатеринбурга и Свердловской области. Сборник: «История и культура в российской провинции». – М.: СПб. – 2001. – С. 185–206.
5. Красильников, В. А. Очерки о развитии градостроительного искусства в парадоксы истории. «Общественные науки и современность». – М. – 1993. – № 2.
6. Крюков, Р. Подлинность авантюры и другие модернистские мифы // Художественный журнал. – М. – 2003. – С. 56–84.
7. Любтар, Ж.-Ф. Составление постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: СПб., 1998.
8. Лобов, А. М. Антропология мифа. – Екатеринбург. – 1997.
9. Риганья постиндустриальная волна на Западе. Антология / Под ред. В. Д. Инкомова. – М. – 1999.
10. Пивоваров, Ю. Л. Урбанизация в России на пороге XXI века: антропологическая культурная парадигма. Сборник: «Урбанизация и формирование социокультурного пространства». – М. – 1997.
11. Стародубцев, Л. В. Город как метафора урбанизированного сознания. Сборник: «Урбанизация и формирование социокультурного пространства». – М. – 1997.
12. Шабуров А. Кто есть кто в современном искусстве Екатеринбурга 1998. – Екатеринбург. – 1998.
13. Шабуров А. Про что такое искусство // Комов. – 1995. – № 4. – С. 22–27.
14. Шабуров А. Как надо пить, рисовать и фотографировать // Комов. – 1998. – № 3. – С. 8–17.
15. Крайновский Е. Праздник исключения: выставка POST/IIIIX // Комов. – 1998. – № 8. – С. 48–52.
16. Кюндзе Е. Новый русский перформанс и мифология «искусство-жизнь» // Искусство. – 1998. – № 8. – С. 65–69.
17. Крайновский Е. В сетях телеэкранов // Художественный журнал. – 1998. – № 3.

Исследование проводится при поддержке Федерального агентства по образованию в рамках программы «Научные и научно-педагогические кадры России» за 2009–2013 годы.

Результаты Вера Владимировна, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, составитель каталога выставки искусства

Романтические тенденции в пейзажах Дж. Кетти (1801–1889)

Дж. Кетти (1801–1889) – один из ярких представителей топонимического пейзажа страны кленового листа, деятельность которого восходит к английскому романтизму.

К сожалению, его художественное наследие, а именно – удивительно тонкие по содержанию и силе по своей выразительности, аналитические пейзажи, остались вне сферы научных интересов исследователей. Выдающиеся теоретики искусства Канады – Дж. Р. Харпер, Д. Рид, Х. Хаббард в своих публикациях ограничиваются лишь краткими замечаниями о художнике, что отчасти обусловлено проблемой атрибуции его произведений, многие из которых в течение почти века так и остались неизвестными вплоть до наших дней.

Между тем, австралийский Кетти, составивший коллекцию Канадской национальной галереи, Королевского музея Онтарио, Библиотеки и архивов Канады интересны, по-прежнему являясь важной и неотъемлемой частью зримых топонимических пейзажей эпохи канадского романтизма, но многим выходит за его рамки и представляет дальнейшие пути развития искусства страны.

Все это определяет актуальность данного исследования, основной целью которого является обозначение особенностей художественного стиля Кетти, а именно романтизма, теплоты, на примере ряда его работ, что оказывается важным не только для понимания творчества мастера, но и судьбы канадского искусства в целом.

Творческое дарование Кетти выкристаллизовывалось постепенно. Своим художественным образованием он получил традицию для военных того времени в Королевской академии в Вулвиче. Важно отметить при этом, что родившийся в Канаде – он рос в Квебеке, где служил его отец – офицер британской армии, в 1811-ом году. Свои детские годы будущий военный и художник провел в Алабаме, в Онтарио на реке Детройт. В 1816-ом году, после окончания Королевской академии, Кетти отправился в путешествие, он стал членом артиллерийского полка. Известно, что вояжа Кетти была более чем удачной, и в 1860-ом году он получил звание лейтенанта, в 1840-ом был избран в ранг капитана.

Всю свою деятельность Кетти начал с 1828-го – 1841-ый год был связан с Вест-Индией, в которой он активно работал в английских колониях, таких как Сент-Люция, Сент-Винсент, Доминика, Тринидад и Барбадос. В 1838-ом году, после годичного пребывания

<http://www.gidlproductions.com>